

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra Divadelní vědy

Bakalářská práce

Eva Orcígrová

Divadelní kritiky Ferdinanda Břetislava Mikovce

Theatre criticisms of Ferdinand Břetislav Mikovec

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D

Ráda bych poděkovala paní doktorce Barbaře Topolové za to, že se v loňském roce na poslední chvíli ujala mé ročníkové práce o protitylovské opozici, čímž dala podnět ke vzniku této bakalářské práce. Děkuji jí za vstřícnost, ochotu a trpělivost, se kterou moji bakalářskou práci vedla. Děkuji také Haně Barylové, Tereze Kozubíkové a Anně Orcígrové za podporu a cenné rady zkušenějších.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je analyzovat divadelní kritiky Ferdinanda Břetislava Mikovce, popsat jeho styl psaní a metody, estetické preference a způsob, jakým prosazoval nový divadelní program pro českojazyčné divadlo. Snahou je také na základě těchto kritik postihnout význam jeho činnosti pro pražské divadlo poloviny 19. století. Práce popisuje požadavky, které Mikovec na české divadlo kladl, a zasazuje je do kontextu tehdejšího stavu české scény. Pozornost je věnována také Mikovcovým historickým studiím a nekrologům. Několik jeho kritik je ocitováno v příloze.

Klíčová slova

divadelní kritika, teorie, české divadlo 19. století, F. B. Mikovec

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to analyze dramatic criticisms of Ferdinand Břetislav Mikovec, to describe his writing style and methods, estetic preferences and the way he asserted the new dramatic programme for the Czech theatre. The aim of this thesis is also, on the basis of his criticisms, to affect the importance of his activity in the area of Prague theatre in the half of the 19th century. The thesis describes demands that Mikovec made on the Czech theatre and puts them into the context of the situation of the Czech theater at that time. The attention is also paid to Mikovec's historical studies and obituaries. Some of his criticisms are cited in the appendix.

Keywords

theatre criticism, theory, Czech theatre of 19th century, F. B. Mikovec

Obsah

Úvod.....	6
1. Původ F. B. Mikovce a počátky jeho tvorby.....	7
2. Mikovcovo působení za revoluce a po roce 1848.....	9
3. Mikovcovy kritiky ve 40. letech	11
3.1 Jazyk a styl Mikovcových textů.....	12
3.2 Požadavky na repertoár	13
3.3. K teorii divadla a dramatu.....	16
3.4 Poznámky k herectví.....	18
3.5 Scéna a kostýmy.....	21
3.6 Přelom desetiletí.....	22
3.7 Mikovec jako člen tzv. protitylovské opozice.....	23
4. Proměna Mikovcových kritik v 50. letech	26
4.1 Jazyk a styl Mikovcových textů.....	26
4.2 Požadavky na repertoár	28
4.3 Poznámky k herectví	31
4.3.1 Manželé Kolárovi v očích F. B. Mikovce	36
4.4 Scéna, kostýmy	40
4.5 Divadelní praxe a poměry na české scéně.....	41
5. Mikovcovy aktivity mimo divadelní kritiku	44
5.1 Historické studie.....	44
5.2 Nekrology.....	49
Závěr	53
Seznam literatury	56
Primární literatura	56
Sekundární literatura	56
Přílohy.....	58

Úvod

Divadelní kritik poloviny 19. století Ferdinand Břetislav Mikovec byl donedávna známý jen jako autor dvou her a zakladatel časopisu *Lumír*, z jeho kritické činnosti pak to, že patřil k tak zvané protitylovské opozici. Z různých zdrojů, věnujících se právě této opozici, je ovšem zřejmé, že patřil k výrazným osobnostem pražského divadelního života a spoluutvářel jeho podobu. Nebyl jen divadelním referentem a dramatikem, ale také organizátorem kulturního života, zajímal se o umění všeobecně a věnoval se historii a archeologii.

Pohyboval se v německém i českém jazykovém a kulturním prostředí; Ljuba Klosová ho popisuje jako rozporuplnou osobnost: „*Ačkoliv český literát a dramatik, hovořil nejraději německy; historik a archeolog – pozitivista, a přece radikálně obhajoval romantické divadlo a také romantické rukopisné podvrhy; obdivovatel i ochránce uměleckých a architektonických památek byl přitom milovníkem nejmodernějších divadelních směrů; bohém a návštěvník aristokratických salonů, proslul jako revoluční vůdce podskalské chudiny atd.*“¹

Mikovcovy kritiky jsou specifické svým fejetonistickým stylem, ironickým humorem a především přísnými měřítky a požadavky, kterými se ovšem podílel na formování českého divadla 19. století. Jak velký byl jeho podíl na tomto procesu, jakou úroveň požadoval a jakým způsobem se k českému divadlu vyjadřoval, je tématem této práce. Jak už bylo naznačeno, zaměřuji se na jeho činnost pouze na poli českého divadla, nikoli německého.

Práce je rozdělena do několika částí. V první se stručně věnuji Mikovcovu životopisu a další už je věnována výhradně jeho kritikám. Z důvodu odlišného stylu a částečně i obsahu je dělím na kritiky ze 40. a z 50. let, v každém období je pak věnována samostatná kapitola Mikovcovým požadavkům na repertoár, herce, kostýmy a další aspekty. V poslední části se zabývám jeho historickými studii a významnými nekrology. V příloze cituji několik Mikovcových kritik, které představují průřez jeho tvorbou. S výjimkou životopisných dat jsem čerpala z výboru kritik F. B. Mikovce *Pražská Thálie kolem 1850*, který uspořádaly Jitka Ludvová a Helena Pinkerová a v roce 2010 vydal Institut umění – Divadelní ústav. Ze sekundární literatury jsem nejvíce využila předmluvu Václava Petrboka k témuž výboru a studii Ljuby Klosové z Divadelní revue.

¹ Klosová, L. *Divadlo Ferdinanda Břetislava Mikovce*. Divadelní revue 5, 1994, s. 3.

1. Původ F. B. Mikovce a počátky jeho tvorby

Ferdinanda Břetislava Mikovce popisuje *Lexikon české literatury* takto: „*Dramatik, divadelní kritik, kulturní historik a archeolog, znalec kulturních památek Čech. Zakladatel a redaktor významného literárního časopisu Lumír.*“² Jedná se o osobnost, která významně zasáhla do vývoje a směřování českého divadla v polovině 19. století.

Ferdinand Břetislav Mikovec se narodil 23. prosince 1826 ve Sloupu u České Lípy, kde byl jeho otec správcem panství rodiny Kinských. Mikovcovi rodiče byli pravděpodobně českého původu, byl ovšem vychován německy; prostřední jméno Břetislav přijal později jako projev vlastenectví (některé zdroje uvádí, že se jedná o biřmovací jméno). V České Lípě studoval na gymnáziu, které dokončil až v Praze, kam se přestěhoval v roce 1842 a začal zde na filozofické fakultě studovat historii, archeologii a dějiny umění. Začal se také zajímat o české prostředí a projevovat se „*česky slovem a písmem a také příklonem k národním kulturním hodnotám, daným především vztahem k minulosti.*“³ V Praze se čile zapojil do kulturního a společenského dění a pohyboval se v literárních a uměleckých kruzích, kde se stal velmi populární. Anna Bajerová o něm píše: „*Mikovec byl osobně velmi milý, příjemný a proto hledaný společník. I zjev jeho poutal.*“⁴ V literárních pramenech je popisován jako velmi extravagantní a výrazná osobnost. Byl vysoké postavy, měl široká ramena, dlouhé zrzavé vlasy a zakládal si na kvalitním a elegantním oblečení. Měl rád dobré jídlo a pití a stylizoval se do role bohéma. „*Vědomě tak vyvracel představu českého literáta jako hladového a ošuntělého chudáka.*“⁵

Roku 1844, tedy ve svých osmnácti letech, převzal po Josefu Jiřím Kolárovi divadelní referát v *Prag* – příloze časopisu *Ost und West*, kde referoval o pražském německém divadle, publikoval zde historické a uměnovědné studie a zavedl historický kalendář, kde chronologicky sepisoval události českých i evropských dějin (v této rubrice později pokračoval i ve svém časopise *Lumír*). V *Ost und West*, který tehdy platil za jakéhosi prostředníka mezi českým a německým jazykovým i kulturním prostředím, v té době vycházely jak texty německých autorů, tak přeložené články z *Květu* a *České Včely*,

² Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury. Díl 3.* Praha: Academia 2000, s. 260.

³ Smejkal, L. Kolébka a hrob Ferdinanda Břetislava Mikovce. In: *Máchův kraj: Českolipsko.* Praha: Regia 2008, s. 171.

⁴ Bajerová, A. Rozmarné povídání o F. B. Mikovci. In: *Z české revoluce 1848.* Praha: F. Topič 1919, s. 20.

⁵ Klosová, L. *Divadlo Ferdinanda Břetislava Mikovce.* Divadelní revue 5, 1994, s. 7.

Němcové, Tylovy a Klicperovy povídky i Máchova *Márinka*, z Čechů sem mimo Kolára a později Mikovce přispíval Karel Sabina. Václav Petrbok ve své studii cituje amerického historika Hillela Kievala, který přílohu *Prag* charakterizuje jako „*jakousi etnický pluralitní a demokratickou společnost vzdělců ze středních tříd, kterou spojoval odpor vůči rakouskému politickému prostředí, snaha o kosmopolitní zaměření kultury a smysl pro liberální hodnoty*.“⁶ Platila za protiváhu konzervativnější *Bohemie*. Toto zaměření společnosti kolem *Prag* rozhodně ovlivnilo další Mikovcovo působení a názory. Díky kontaktům z literárních salonů a kaváren dopisoval také do zahraničních listů, ovšem pod pseudonymem.

V roce 1846 v *Prag* uveřejnil svou první recenzi českého představení. V tomto roce také začal psát v češtině, ačkoli s ní měl nejprve značné potíže, později byl však bez problémů schopen projevat se v obou jazycích. Do přílohy *Ost und West* psal (pod šifrou -kon-) především komentáře hereckých výkonů, po jejím zaniknutí v roce 1847 recenzoval v *Bohemii* už výhradně česká představení.

O rok později byl zvolen předsedou *Concordie*, kosmopolitního spolku německých i českých literátů a umělců. Záhy se však česká část členů odštěpila a založila *Sbor Svatováclavský*, později nazvaný *Svornost*. „(Mikovec) *Propagoval politickou svobodu národů již v době předbřeznové a sympatizoval s prvním politickým, ovšem tajným sdružením Repeal, jehož byl členem*.“⁷ Byl také „Katzenmusikdirektorem“ neboli hlavním organizátorem tak zvaných kočičin – nočních posměšných hudebních výstupů adresovaných vyhládnuté „oběti“. Jako člen *Svornosti* byl údajně jednou z vůdčích osobností revolučních bouří roku 1848 a stavitelem barikád.

⁶ Petrbok, V. Kdo byl Ferdinand Břetislav Mikovec? In: *Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2010, s. 12-13.

⁷ Bajarová, A. Op. cit., s. 27.

2. Mikovcovo působení za revoluce a po roce 1848

Ještě před březnem, v lednu 1848, mělo premiéru Mikovcovo historické drama *Záhuba rodu Přemyslovců* (někdy je název uváděn jako *Záhuba rodu Přemyslovského*), zabývající se tématem v této bouřlivé době velmi aktuálním. Ačkoli se sám zcela nedržel historických událostí, jak to vyžadoval od ostatních autorů, hra měla velký úspěch, v některých zdrojích je premiéra dokonce přirovnávána k premiéře Hugova *Hernaniho*. Tuto událost lze chápat jako „*demonstraci na obranu nového uměleckého kursu*“, která „*měla prakticky prověřit nosnost teoretických představ opozice*.“⁸ Josef Václav Frič o čtyřicet let později o této události napsal: „*Vypískali jsme vyzývavé drzé řeči německy hovořícího tam dobrodruha i pochválili Čechů se zastávajícího boдрého Němce. Každou frázi vlasteneckou [...] provázeli jsme nejbouřlivějším potleskem*.“⁹ Toto Mikovcovo drama se pak nesmělo v 50. letech provozovat, ovšem po roce 1860 bylo opět velmi úspěšné. Hrál se dokonce ještě na začátku 20. století, a to v roce 1922 v pražském Národním divadle a v roce 1938 v Zemském divadle Brno. Kromě této známe ještě jednu Mikovcovu hru, napsanou podle Schillerova fragmentu, nazvanou *Dimitr Ivanovič*. Premiéru měla v květnu 1855, nebyla však příliš úspěšná, spíše jen posloužila Marii Červinkové-Riegrové jako předloha k libretu Dvořákovy opery. Údajně napsal Mikovec ještě několik dalších historických dramát, která se ovšem nedochovala; možná je zničil sám autor.

Po potlačeném povstání uprchl Mikovec přes Vídeň do Záhřebu, kde se dozvěděl, že je na něj, Karla Sladkovského a Josefa Václava Friče vydán zatykač. Mikovec zde tedy zůstal a věnoval se svým historickým studiím, zapojil se dokonce do boje proti maďarským revolučním jednotkám. Ještě toho roku byl císařem Ferdinandem I. Dobrotivým zatykač zrušen, Mikovec ale před návratem do Prahy nejprve zamířil do Lipska, kde sbíral materiál ke studii o Albrechtu z Valdštejna, věnoval se překladu Husových dopisů z Kostnice a také psal do liberálního časopisu *Die Grenzboten*. Do Prahy se vrátil až koncem roku 1849. Došlo k utužení režimu, Frič byl odsouzen k mnohaletému vězení, Havlíček byl o dva roky později internován v Brixenu a Mikovec strávil zbytek života pod policejním dohledem.

⁸ Klosová, L. Kolářové. Praha: Orbis 1969, s. 50.

⁹ Petrbok, V. Op. cit., s. 18.

Po svém návratu do Prahy hledal, kde by mohl publikovat. Krátkou dobu působil v *Bohemii*, kde ovšem záhy přestaly vycházet články o české literatuře, navíc politicky kompromitovaný Mikovec nebyl recenzentem právě žádaným; a *Union* zanedlouho zanikl. Proto si založil vlastní časopis, který nazval *Lumír* (tento název podle Václava Petrboka „vyjadřuje opakující se Mikovcovu silnou sebestylizaci do podoby mytického bájného pěvce starých Slovanů.“¹⁰). Dne 5. ledna 1851 byl *Lumír* povolen, což řada Mikovcových odpůrců chápala jako důkaz o jeho kolaboraci s rakouskými úřady. Časopis byl však neustále sledován policií a povolení získal pouze s podmínkou, že se bude držet rámce beletristického časopisu a zůstane přísně apolitický. Kromě recenzí otiskoval Mikovec v *Lumíru* dramata původní i přeložená, nekrology významných osobností i studie o starším českém divadle. Až do poloviny 50. let byl *Lumír* jediným časopisem svého druhu u nás, v roce 1857 Mikovec jeho vedení opustil a věnoval se historickým studiím.

Mikovec prodělal v létě roku 1862 srdeční záchvat a 22. září zemřel. Pohřben byl na Malostranském hřbitově v Košířích, po jehož zrušení byl hrob přenesen do Mikovcova rodného Sloupu. Na náklady spolku českých a německých umělců *Arkadie*, který Mikovec založil, byl v Košířích postaven pomník s nápisem v latině, která byla kompromisem mezi jeho českými a německými příznivci, na jeho domě je dodnes pamětní deska – nejstarší pamětní deska v českém jazyce.

¹⁰ Op. cit., s. 30.

3. Mikovcovy kritiky ve 40. letech

F. B. Mikovec působil jako divadelní recenzent mezi lety 1844 a 1857. Stejně jako se na přelomu 40. a 50. let měnila politická situace a postavení českého divadla, změnil se i Mikovcův styl a jeho požadavky na české divadlo vykrystalizovaly v nový divadelní program. Proto jeho kritickou činnost rozdělují na dvě období – před a po roce 1848.

První Mikovcův text, který vyšel v roce 1844 v příloze *Ost und West*, se týká uvedení *Kupce benátského*. Stejně jako si teprve musel hledat stanoviska a estetická měřítka, vyvíjel se i jeho styl psaní. První kritika je velmi stručná a věnuje se pouze hereckým výkonům. Mikovec se v počátku své tvorby příliš nezabývá úvody a závěry svých textů; i v tomto případě čtenářům rovnou předloží hodnocení hereckého výkonu: „*Shylock, nejvelkolepější divadelní postava žida, představuje pro herce jednu z nejobtížnějších úloh. Náš zdatný Fischer ji šťastně zvládl.*“ Podobně text i končí: „*Slečna Blocková, zdá se, přijala roli Jessiky jen vzhledem k indispozici paní Kolárové.*“¹¹ V úvodu dokáže být, a často je, velmi stručný, úvodní věty bývají bez přísudků: „*Hosté pan a paní Rottovi.*“¹² „*Pan a paní Fichtnerovi jako hosté.*“¹³ „*Mefistofeles: pan La Roche.*“¹⁴ „*V neděli 12. prosince poprvé [...] historická truchlohra o čtyřech dějstvích od K. V. Slanského.*“¹⁵ Jindy úvod zcela vynechá a začne rovnou s vyprávěním děje hry.

Obsahy her tvoří co do rozsahu významnou část Mikovcových kritik. Vzhledem k repertoáru, který v té době tvořily především různé frašky a veselohry, jejichž obsahem bývají spletné příbuzenské vztahy a milostné peripetie, je toto převypravování her jednak zbytečné (náměty her se dost podobaly), ale především většinou zmatené a nepřehledné. Jejich popis je navíc, co se týče rozsahu, značně na úkor hodnocení inscenace. Mikovec obsahy popisuje poutavým vypravěčským stylem, o to více překvapí, když hru v závěru odsoudí nebo ji označí za nudnou. Druhou variantou je, že Mikovec popíše děj suše a téměř bez zabarvení, aby ho v závěru ironicky shodil: „*slzami smáčené kapesníčky mnohých kuchařinek se pozvedly, když ubožák vydechl naposled – a zvedlo by se jich jistě ještě víc, kdyby se jinak velmi zdatný*

¹¹ Mikovec, F. B. *Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2010, s. 57.

¹² Op. cit., s. 80.

¹³ Op. cit., s. 82.

¹⁴ Op. cit., s. 83.

¹⁵ Op. cit., s. 118.

*představitel Karla Litova (pan Kolár) při básníkově umírání zdržel obvyklých příznaků: chroptění a sténání, kašláni a chrlení.*¹⁶ Lze si ale díky tomu udělat představu, kdo do divadla chodil, jaké byly reakce publika a jak vypadal běžný repertoár. Obecně lze shrnout, že v prvním roce jeho žurnalistické činnosti mají Mikovcovy kritiky strukturu: 1. informace o datu, místu a společnosti, která hrála (tyto informace nejsou zdaleka přítomné vždy); 2. děj hry; 3. hodnocení hry, příp. komentář k historickým nesrovnalostem; 4. hodnocení herců; 5. později a spíše zřídka hodnocení hudby, scény a kostýmů, především z hlediska historické věrnosti. Závěrečné hodnocení či shrnutí většinou chybí. V roce 1845 se Mikovec v některých textech věnuje obsahu hry ještě obšírněji a na zhodnocení inscenace mu zbývá menší prostor, nicméně už si uvědomuje nedostatečnost tohoto většinou jednoho odstavce; např. v textu *Lukrécie* proto v závěrečném odstavci konstatuje „*K představení se vyjádřím příště, pro dnešek se omezím jen na poznámku, že slečna Weißbachová se hlavní role ujala důstojně, slečně Herbstové není co vytknout, pan Fischer se s Brutem minul a pan Dietz neuspokojil.*“¹⁷ – přitom toto stručné hodnocení by dříve pokládal za dostačující.

Mikovcova pečlivost mu nedovoluje, aby byl jedině představení opomenul, a tak se mnohdy v závěru kritiky jednoho představení zmíní o dalších, na které mu již nezbyl prostor, nebo nepovažoval za nutné věnovat jim samostatný text. A tak například v závěru textu o Klicperově *České Meluzíně* najdeme sdělení: „*Na závěr referátu ještě pro pořádek uvádím, že 31. října se hrála opera Františka Škroupa Oldřich a Božena a 7. listopadu Klingemannův Faust ve velmi plynulém Tylově překladu.*“¹⁸ Následuje krátký odstavec o několika větech, který obsahuje stručné hodnocení či pouhý výčet účinkujících herců.

3.1 Jazyk a styl Mikovcových textů

Mikovcovy texty jsou plné slovních hříček a jazykových vtipů, zpočátku méně nápadných, např. „*U pana Chauera (pan von Fad) jsme zpočátku nacházeli drobná vydařená místa, ale postupem času začal opravdu vypadat „fádně“.*“¹⁹ Se získávanými zkušenostmi začal čím dál více uplatňovat svou jazykovou obratnost. V průběhu let si vypěstoval poutavý,

¹⁶ Op. cit., s. 105.

¹⁷ Op. cit., s. 69.

¹⁸ Op. cit., s. 110.

¹⁹ Op. cit., s. 66.

vypravěčský, ale přitom břitký styl plný humoru i sarkasmu; svou ostrostí a nonkonformitou připomíná Havlíčkův sloh, vtip i rysy fejetonu odkazují k Nerudovi, který byl ostatně Mikovcovým obdivovatelem a jeho texty se inspiroval. K přirovnáním používá jména postav i jejich představitelů a jejich přereky, často se v textu objevují citace z recenzované hry, které autor využije k hodnocení nebo glose. Do textů vkládá myšlenky a nápady, které přímo nesouvisí s hrou ani inscenací, ale vtipně a příjemně text oživují: „*Mladý Švanda záhy projevuje velké hudební nadání a když doroste, zvolí si milované dudy, zvláštní, velmi originální nástroj, pro jehož skutečný původ si čeští a skotští učenci brzy bezpochyby vjedou do vlasů.*“²⁰

Od roku 1846 začíná Mikovec psát také česky a zároveň se v této době jazyk dostává do popředí jeho zájmu, ať už se jedná právě o češtinu, nebo o různé německé dialekty. Nezdá se, že by jeho první české texty byly jazykově kostrbaté, jak bývá někdy uváděno. Mikovec má naopak velkou výhodu, že oba jazyky evidentně velmi dobře ovládá, a tak může zhodnotit jak kvalitu dramatických textů na německé a později i na české scéně, tak přesnost či nepřesnost překladů. Ke konci 40. let se jeho připomínky k jazyku stávají čím dál častějšími: „*Lubomír měl též mluvit čistou němčinou, nikoli s lerchenfeldským akcentem. Ve výslovnosti vlastních jmen jsme vůbec naráželi na značné přehmaty.*“²¹ Jinde píše: „*u tohoto od přírody nenadaného mladého muže působí rušivě i mluvní zlovyky a nemravy, jež se v severním Německu vyskytují často.*“²²

3.2 Požadavky na repertoár

Z Mikovcových textů lze zcela jasně vyčíst, které autory či žánry si oblíbil a které naopak neakceptoval. Nejvýraznější postavou patřící do druhé skupiny je německá herečka a autorka adaptací Charlotte Birch-Pfeifferová, „kuchařka dramát“, jak ji Mikovec nazýval. V roce 1845 v kritice její *Markýzy z Villette* obsírně a explicitně vyjádřil svůj postoj k této autorce. Vytýká jí mimo jiné historickou nevěrohodnost (stejně jako mnohým dalším), ale útočí na ni způsobem nehodným gentlemana, jakým Mikovec údajně byl: „*Z historického zdroje nečerpá celý kus vůbec nic, až na chromou nohu vévody du Maine. Sice tu plavou*

²⁰ Op. cit., s. 111.

²¹ Op. cit., s. 93.

²² Op. cit., s. 102.

politické drobtý, ale v omáčce vskutku birchpfeifferovské. Každý soudný člověk jistě přitaká mému upřímnému přání, aby ta dobrá žena raději zabořila svůj nos do první slušné kuchařky, než aby čmuchala kolem politiky. [...] O pravděpodobnost a zdravý rozum se paní Birch-Pfeifferová nikdy nestarala.“²³ Do kuchyně odkazuje Mikovec autorku často: „Není to jedna z chutnějších dramatických placek, kterých privilegovaná kuchařka dramatu v Berlíně na kopy upekla.“²⁴ Jako synonymum pro špatnou hru používá Mikovec slovo „birchpfeifferiáda“. Birch-Pfeifferová přepracovávala i slavné romány, což Mikovec odsuzoval: „Jak paní Birch-Pfeifferová s básnickými plody zachází, když je přešívá v činohry, jest vůbec žalostně známá věc. [...] nepoznali byhom Hugův román v tomto birchpfeifferovském rouše.“²⁵ Tato dramatička byla nicméně patrně dobře známá a na pražském jevišti často uváděná.

Co se týče repertoáru, byl Mikovec velkým propagátorem Shakespeara, jehož hrám se ovšem na českém jevišti ne vždy dařilo. Možná pro obtížnost látky či nedokonalé nebo zcela chybějící překlady vznikala různá přepracování, což Mikovec pokládal za horší přestupek, než kdyby se Shakespeare u nás vůbec neobjevil: „Ač radostně vítáme na našich prknech každou Shakespearovu práci, vážně protestujeme proti uvádění takových ‚volných vzdělání‘. Beckova verze *Mnoho povyku pro nic* představuje jednu z nejhorších slátanin tohoto druhu.“²⁶ Mikovcova snaha prosadit hodnotnější repertoár a kvalitně ho inscenovat narážela především zpočátku nejen na nepřipravenost publika, ale i na umělecké a profesionální nedostatky souboru. V recenzi *Krále Richarda III.* (1845) se údajně herec Liebold projevil „svým těžko zastíraným nezájmem o vyšší drama.“²⁷ Právě Liebold byl zároveň autorem frašek, které se u Mikovce setkávaly s nelibostí. Svůj postoj k tomuto žánru shrnuje v kritice, která se sice týká Lieboldovy hry, ale platí pro většinu frašek obecně: „bezcílné potulování několika hlupáků snad autor za děj vydávat nechce! [...] Drtivou prázdnotu, kterou z celku pocítujeme [...] V obnoveném hávu tu nacházíme mnoho starého, ale způsob, jakým je všechno poskládáno dohromady, sotva svědčí o něčem víc, než o obvyklé činoherní rutině. Jen dialogy [...] jsou svěží a živé, bohužel plné podobně hrubých obscénností. Je smutná pravda, že právě ony nejvíce přispěly k příznivému ohlasu.“²⁸ Přesto v průběhu roku můžeme pozorovat, jak

²³ Op. cit., s. 75.

²⁴ Op. cit., s. 235.

²⁵ Op. cit., s. 260.

²⁶ Op. cit., s. 76.

²⁷ Op. cit., s. 77.

²⁸ Op. cit., s. 79.

„vyššího dramatu“ na pražské scéně přibývalo; po *Mnoho povyku pro nic* a *Richardu III.* následoval *Král Lear*, *Zkrocení zlé ženy*, *Faust* a *Macbeth*.

Mikovec rozděluje většinu kritik do dvou částí, a to o dramatu a o inscenaci. Buď se inscenovaly podle Mikovce špatné hry, které před propadákem zachránily pouze herecké výkony, nebo je naopak herci ještě více potopili, nebo hry dobré, které ale většinou byly nekvalitně přeložené, upravené nebo inscenované. Aby se v obou částech kritiky sešla pozitivní hodnocení, se stává jen zřídka. V pozdějších letech, kdy byly „vyšší žánry“ publiku i dramatikům známější, se začínají objevovat jejich nápodoby, a to jak v námětech či zpracováních, tak v charakterech. To Mikovec ovšem nevítá s nadšením, jelikož se jedná právě jen o neumělou nápodobu. Jak píše: „*Dvorní šašek krále Jana je očividnou nápodobou blázna v Learovi a v Prutzově Mořici Saském, opět jeden, který se směje skrz slzy, jak se mezi novějšími dramatiky, zdá se, stalo téměř módou.*“²⁹

Je evidentní, že mezi Mikovcovy nejoblíbenější české autory patřil Václav Kliment Klicpera. Poprvé se o něm zmiňuje v recenzi jeho *České Meluzíny* (1847), kde píše: „*Tato hra sice nepatří ke Klicperovým nejzdařilejším, ale svou důkladnou dramatickou koncepcí, dobře promyšlenou, živou kresbou charakterů a jejich svěžestí musí se ctí obstat před každým kritickým soudem. [...] vždy dokáže děj přiměřeně okořenit vtipem a čtveráctvím.*“³⁰ Má-li pocit, že je třeba Klicperovi něco vytknout, nebojí se kritiky, ale většinou je tato kritika velmi opatrná a ve výsledku vlastně nepůsobí příliš negativně: „*Jednotlivá dějství se zbytečně vlečou, takže několik velmi zdařilých epizod proběhne, aniž vzbudí zasloužilý ohlas. Profesor Klicpera byl asi vždy lepší dramatik než divadelní praktik. Jazyk, jak jsme u tak renomovaného autora zvyklí, je pěkný a košatý, jen občas snad poněkud přetížený metaforickými květy.*“³¹ O to více překvapí jeho odsudek Klicperovy hry *Posvícení v Krkonošských horách aneb Poslední prázdniny*. Mikovec zde zachovává objektivitu, ale i dekorum a na dramatika neútočí ani ho neironizuje. „*Toto, jak se dozvídáme, nejmladší dítě Klicperovy múzy patří v tvorbě plodného a originálního dramatického autora k nejméně zdařilým. Přídomek veselohra si rozhodně nezaslouží. [...] Ani dějová motivace místy nepostačuje. [...] Jen u tří slečen a zhrzených nápadníků sáhl autor po příliš křiklavých*

²⁹ Op. cit., s. 120.

³⁰ Op. cit., s. 107.

³¹ Op. cit., s. 110.

barvách a nanášel je příliš silně. Zatímco nápadníci zabředají až do burlesky, slečny svou přemrštěnou koketérií takřka odpuzují. [...] Ze srdce rádi bychom Posledním prázdninám odpustili mnohý nedostatek, kdyby nás autor i tentokrát [...] odškodnil jiskrným humorem a sobě vlastní laskavou, samorostlou jadrností. Ale i dialog [...] v popisované hře tyto své vynikající vlastnosti částečně postrádá, zatímco ty nepříjemné plně zachovává.“³² Tento případ ale patří mezi naprosté výjimky. Mikovec zůstává Klicperovým obdivovatelem po celou dobu jeho dramatické činnosti, oceňuje na něm nekonvenčnost a originální jazyk. O jeho hře z roku 1857 *Pražské tetičky a Zbraslavští strejčkové na Závisti* konstatuje: „přísnější měřítko na tuto činnost klásti nepřisluší nám co vděčným oceňovatelům skvělé u našeho básníka minulosti. Co se nadjmenované směšnohry dotýká, považujeme ji za pouhý příležitostný žert beze vší básnické i dramatické ceny, a jsme přesvědčeni, že i Klicpera mimo okamžité obveselení žádného jiného účelu na mysli neměl.“³³ Mikovec je autorem Klicperova nekrologu a přehledu jeho literární tvorby, ke kterému se později vrátím.

3.3. K teorii divadla a dramatu

Velkým přínosem Mikovcových textů pro umělce bylo, že dokázal pozorovat a odhadnout, k čemu má kdo předpoklady, ať už se to týká herců, nebo dramatiků. Mnohdy jejich výkony či dramata zkritizuje a upozorní na to, čemu by se měl onen herec či dramatik věnovat raději; tyto rady většinou postrádají jinak obvyklé lehce ironické zabarvení. Hlavně v případě dramatiků Mikovec uvádí a vysvětluje konkrétní důvody, proč není s jejich prací spokojen: „vládne pan Řezníček šťastným talentem, a zdá se, že by s ním při dalším vzdělávání, opravdové píli a vytrvalosti mohl na poli novelistiky dosáhnout slušných výsledků. Ale je to právě toto nadání pro novelu, zručnost novelisty, co pana Řezníčka na jeho dráze dramatika nejvíce brzdí. [...] Dramatik pracuje s jinými prostředky než novelista. [...] Ve hře na nás na každém rohu vykoukne vypravěč a občas nudí svým strojeným krasořečením. Ze všeho číší víc poctivé vůle než dramatického nadání; chybí jemnocit, rozhled, znalost divadelní ekonomie.“³⁴ Právě divadelní ekonomie je pojem, který se v Mikovcových textech objevuje často. Vztahuje se k dramatu a jeho spádu, živosti, ale vlastně i herectví, neboť, jak

³² Op. cit., s. 117.

³³ Op. cit., s. 356.

³⁴ Op. cit., s. 105 - 106.

bude ještě zmíněno v kapitole o hercích, Mikovec dával přednost herecké zkratce před množstvím vypilovaných detailů.

Zhruba po dvou letech jeho kritické činnosti se zkonkretizovaly Mikovcovy požadavky na repertoár i jeho estetická měřítká a především byl schopen je jasně formulovat. Kromě obšírně převyprávěného děje řadí do některých svých textů i analýzy a postřehy ke koncepci a metodám výstavby dramatu. Jsou to postřehy přesné a výstižné, na některých místech nechybí rady autorům, jak svůj styl vybrousit. Kromě výstavby a logiky děje vyžaduje především motivace postav k jednání. „*Dramatizace novely byla odjakživa nebezpečným úkolem i pro rutinované divadelní autory. I této hře, podobně jako většině dramát podle novel, chybí organický celek a zaokrouhlenost. Děj je jen volně svázan a sled jednotlivých scén sotva více než koordinován. Aby udržel jednotu času a místa, pokládal autor za nezbytné vkládat jednajícím postavám do úst dlouhá, unavující vyprávění. [...] Řešení kusu zůstává potud nejasné, že nevidíme dramatickou nutnost Lubinovy a Jaromířiny smrti. [...] Hře nejvíce chybí tragická hlavní postava. [...] Je to sice největší role a celý děj se točí kolem ní, ale k charakteru tragické hrdinky jí chybí – téměř všechno.*“³⁵

Protože se Mikovec kromě divadelní kritiky zabýval také etnografickými a historickými studiemi, klade už zkraje své kritické praxe velký důraz na historickou věrnost. Tento požadavek se týká jak samotného námětu hry, tak kostýmů. Ve svých textech poučuje autory i inscenátory o dějinných událostech, např. v textu *Čtyřiaadvacet hodin královnou z roku 1844* píše: „*Z přístupu k historickému pozadí děje je patrná autorova hrubá neznalost historie. V roce 1660, v němž se kus údajně odehrává, nemohla za Karlem II. cestovat jeho ,choť‘, ba ani nevěsta, neboť jeho svazek s infantkou Kateřinou Portugalskou byl navržen teprve na jaře 1661.*“³⁶ V roce 1847, kdy vrcholí národně-obrozenecké snahy, jež se projevují i na českém jevišti, se pro Mikovce stává zásadní nejen historická přesnost, ale i zdůrazňování českého národa a jeho slavných dějin. V textu o hře K. V. Slanského *Jan slepý, hrdinský král Čechů* se tak můžeme dočíst, že „*platí po celém světě známé úsloví – že bez českého krále nikdo nic nepořídí.*“³⁷ V průběhu převyprávění děje zdůrazňuje hrdinství a šlechtetnost velkých osobností a důležité momenty z české historie. „*Tváří v tvář jisté smrti vrhá se slepý*

³⁵ Op. cit., s. 89.

³⁶ Op. cit., s. 63.

³⁷ Op. cit., s. 118.

král s historicky doloženými, navěky památnými slovy ,Toho bohda nebude, aby český král z boje utíkal!’ v nejprudší bitevní vřavu. [...] Pohnutý život krále Jana, plný dobrodružství a šlechtných rytířských činů, hrdinská smrt jeho samého a jeho rytířů u Kresčaku, bezpochyby jeden z krásných a skvělých okamžiků bohatých dějin naší vlasti [...].“³⁸

3.4 Poznámky k herectví

Herecká složka tvoří od počátku nejvýznamnější i nejrozsáhlejší část Mikovcových kritik. Ve svých prvních kritikách herce hodnotí v jedné krátké větě, ale nikoho nevynechá; jeho odsudky (či pochvaly) jsou zatím nevyargumentované a spočívají pouze v konstatování toho, že někdo hrál dobře, někdo špatně. Tento stručný styl, především v hodnocení hereckých výkonů, si Mikovec zachoval po dobu dalších minimálně dvou let, ovšem své názory se postupně snaží konkretizovat: „*Slečna Siegmannová pojala Trima svěže, živě, a pohybovala se velmi jistě; [...] pan Klusmann [...] spojuje dobré prostředky se srozumitelným pojetím. [...] Dvě velmi zdařilé vedlejší postavy [...] většinou zapadly, vinou slečny Albertové a pana Fallera, který hrál docela jako loutka na drátkách.*“³⁹ Postupem času se v hodnocení herců omezuje na výkony hodné zaznamenání a ostatní jen obecně shrne: „*K dalším představitelům podotknu jen tolik, že svým rolím dostáli s odřenýma ušima.*“⁴⁰, zatímco v prvních textech zmiňoval všechny, i když by o nich měl říct jen jediné slovo. Mění se samozřejmě i jeho hodnocení jednotlivých herců, např. Josefa Chauera, kterého v době Tylova působení ve Stavovském divadle pokládá za jednu z opor českého divadla, v roce 1845 označil za „*jednu z nejstinnějších stránek celého večera*“⁴¹, o rok později v recenzi představení *Břetislav a Jitka* se o něm vyjádřil, že „*alespoň nerušil.*“⁴², což je výraz, který používá velmi často. Podobně se změnil Mikovcův názor např. na Josefa Viléma Grabingera a nejvýrazněji na dámy Annu Kolárovou a Annu Rajskou. Anna Kolárová zpočátku jeho pozornost neupoutávala, později v ní viděl hvězdu první velikosti, která nikdy neklamala. Oproti tomu Anna Rajská asi nikdy nepatřila mezi nejvýraznější herecké osobnosti, nicméně stála Mikovcovi ve 40. letech alespoň za pochvalnou zmínku. V pozdější době ji zmiňoval

³⁸ Op. cit., s. 119.

³⁹ Op. cit., s. 61.

⁴⁰ Op. cit., s. 66.

⁴¹ Op. cit., s. 77.

⁴² Op. cit., s. 93.

často, ale v negativním slova smyslu, vyjadřoval se o ní hrubě a útočně. Na rozdíl od Kolárové hrála především v lidovém repertoáru, který nepatřil k Mikovcovým prioritám.

Mikovec vyžaduje po hercích, aby se nezabývali detaily, respektive aby se nesnažili každou scénu nápadně a efektně přehrávat, ale aby znázorňovali charaktery v jejich celku: „*Paní Fichtnerové očividně záleželo víc na tom, aby postihla jednotu a důsledné chování Shakespearovy postavy, než aby excelovala vybroušenými, překvapivými nuancemi a – řekl bych – půvabně hravou jemnou drobnokresbou; tím by se celý výkon roztránil do podružností, jež jsou samy o sobě výtečné, ale zůstávají vždy právě jen podružnostmi.*“⁴³ Kromě jednotlivých výkonů je pro Mikovce důležitá souhra celého ansámblu.

Mikovcovy texty jsou pro nás dnes cenné proto, že z nich lze vyčíst, jaká byla úroveň pražského divadla a jaké zde panovaly poměry. „*Skutečnost, že se hra dočkala pouhého succès d'estime, jde na vrub zmíněné zdlouhavosti, nenapravitelně špatné paměti českých herců a neuspokojivé inscenaci, jež se neblížila ani řádné generální zkoušce.*“⁴⁴ Paměť i nedbalé inscenování jsou výtky, které v Mikovcových textech nalezneme více než často, vždy se týkají českého (nikoli německého) divadla a nejčastěji jsou v době Tylova působení ve Stavovském divadle. Obšírnějšími rozbory hereckých výkonů a radami hercům se Mikovec zabývá převážně v rámci českých představení, která se, na rozdíl od německých, neodehrávala v profesionálních podmínkách. Snaží se včas upozornit na chyby nadějných nováčků, ale také komentuje výkony zkušenějších herců – už s větší důrazností, neboť s nimi stojí a padá úroveň českého divadla v jeho počátcích, kdy ještě vesměs nebylo možné hovořit o „vyšším“ repertoáru. Jeden příklad za všechny najdeme v recenzi představení Tylova *Strakonického dudáka* z roku 1847: „*Tento pilný a svědomitý herec v poslední době projevuje úctyhodnou snahu a patrný výkon. [...] Ač se převážná část mužského osazenstva české scény učí role se zoufale trestuhodnou nedbalostí, je přece pan Sekyra alespoň v tomto ohledu čestnou výjimkou. [...] Rosava také daleko přesahuje stávající možnosti herečky, jež se dosud objevovala pouze ve zcela bezvýznamných rolích a navíc těžce bojuje se svým neutěšeným hlasem. – Smutnou princeznu Zuliku ztvárnila začátečnice, slečna Müllerová. Příjemný hlas, svěží, přirozená hra a správný přednes nás opravňují k radostným nadějím. O některých chybách a zlozvycích této talentované (jak se zdá) začátečnice se ještě zmíním dřív, než bude*

⁴³ Op. cit., s. 82.

⁴⁴ Op. cit., s. 110.

*hrozit, že se stanou zvykem. [...] Opravdovou Achillovou patou páně Grabingerovou je komika, ač ji pěstuje se zvláštní zálibou a na úkor okruhu svých důstojnějších rolí. [...] Tentokrát bych panu Grabingerovi mohl složit vzácnou poklonu, kdyby znalost role byla hercovou zásluhou a nikoli první povinností: pan Grabinger se roli učil! Pan Lapil (starý Tomáš) je příliš často obsazován do stařeckých až neduživých rolí, což může mít pro tohoto dobrého herce zlé následky v podobě návyku na chorobné manýry.*⁴⁵ Mikovec s oblibou a mnohdy s humorem glosuje přeřeky herců, které jsou buď pro vyznění hry zásadní, nebo jsou prostě jen komické a svědčí o nedůsledné herecké přípravě: *„ten by měl jen při příští repríze zvážít, jak obrovský, takřka nestoudný rozdíl je mezi ‚chrámem lásky‘ a ‚krámem lásky‘.*⁴⁶ *„Ještě horší bylo však tentokráte jiné nedorozumění: Kdosi měl říci: ‚Ven z hvozdu, ven! Bud‘ východem, bud‘ západem, jenom odtud dál a dál!‘ a řekl za to velmi naivně: ‚Ven z hvozdu, ven! Bud‘ východem, bud‘ záchodem!‘*⁴⁷

Herce i zpěváky sleduje Mikovec průběžně a pečlivě. Kromě rad (především začínajícím hercům, ale ne jen jim) hodnotí jejich vývoj, pokroky, spekuluje o jejich vyhlídkách do budoucna: *„Rozumí se samo sebou, že u pěvkyně, jež vystupuje teprve tak krátce, se mimika nemohla vyrovnat hudební stránce. Tak si i jevištní projev slečny Freitagové ještě velmi žádá vyššího vzdělání; přesto udělala v tomto ohledu za poslední dobu nepopíratelné pokroky [...].*⁴⁸ Pokud Mikovec vidí pro hercův špatný výkon objektivní dobré důvody (indispozice, jiný charakter, než se pro herce hodí...), snaží se je ve svém hodnocení zohlednit. Toto ovšem zdaleka neplatí vždy; vstřícnější bývá především k mladým začínajícím hercům, respektive mladým herečkám. *„Úspěch debutující slečny Würstové byl sporný, ale zpěvačka se potýkala s fyzickou nevolností a s pochopitelnou velkou nesmělostí, takže pro tentokrát necháme naše kritické pero odpočinout.*⁴⁹ Pro umělce, kterými očividně opovrhne, však žádnou omluvu nemá (to se týká především zmíněné Anny Rajske a zpěvačky Minkové, o kterých se ještě zmíním). U herců si všímá detailů a jejich zlovyků: *„Nemůžeme však opominout upozorniti pana Šimanovského na velmi nemůžné a neestetické*

⁴⁵ Op. cit., s. 114 - 115.

⁴⁶ Op. cit., s. 126.

⁴⁷ Op. cit., s. 231.

⁴⁸ Op. cit., s. 91.

⁴⁹ Op. cit., s. 101.

pohybování těla v běhu, ano již v rychlejším kroku, pak ještě na nemilý návyk přílišného otvírání úst, takovéhoho, že tím i tón velmi trátí.“⁵⁰

Kromě činohry se Mikovec zabýval i pojednáními o opeře, případně o baletu, zkrátka snažil se nevynechat žádnou produkci, která se v pražském divadle objevila. Jeho požadavky na operu jsou stejné jako v případě činohry – uvádění náročnějších kusů, historická věrnost kostýmů, živá mimika a herecký projev, který ovšem u opery hodnotí mírněji než u činohry, přece jen je to záležitost druhotná, ač pro Mikovce stále nesmírně důležitá, a správná výslovnost. Ta byla pro něj důležitým tématem proto, že si operní soubory mezi sebou „půjčovaly“ sólisty, takže častokrát v české opeře vystupoval zpěvák z německého souboru a naopak. Naučil-li se pak některý z německy (či jinak) mluvících hostů perfektně český part, zajistil si u Mikovce zvlášť příznivé hodnocení.

3.5 Scéna a kostýmy

Poznámky o kostýmech nehrají v Mikovcových textech v počátcích jeho činnosti příliš velkou roli; zmiňoval se navíc pouze o těch, které mu připadaly nepatřičné. Kromě kritiky ale rovnou předkládá konkrétní rady a návrhy, jak by si oděvy představoval. Tyto podněty směřují přímo k hercům, neboť si kostýmy obstarávali sami. Zároveň je patrné, že se kostýmy (i kulisy) většinou recyklovaly a byly poskládány z toho, co bylo právě k dispozici. „*Druhý Faustův kostým mi nevyhovoval dosud u žádného představitele. K Faustovi se rozhodně nehodí oděv španělského granda – který jsme nedávno viděli – ani měšťanský sametový přehoz, v němž vystupoval Rott; Faust nechť nosí nápadný lesklý staroněmecký кроj [...].*“⁵¹ V kostýmech mu stejně jako ve výpravě nejvíce vadí historické a zeměpisné omyly. „*Také na kostýmech českých rytířů a na scéně jsme shledali četné nepravosti; tak se například Přeslav objevil v beranici a chlupatých bufách!! a uprostřed české krajiny jsme mohli spatřit kolosální římský akvadukt!!!*“⁵² Také o scéně se Mikovec zpočátku zmiňuje zřídka a většinou spíše jízlivým tónem. První zmínka – a výjimečně pochvalná – se týká kulis k *Vilému Tellovi*

⁵⁰ Op. cit., s. 209.

⁵¹ Op. cit., s. 83.

⁵² Op. cit., s. 93.

(1846): „ze tří nových Gropiových kulis se s největším ohlasem setkala střídavě osvětlované Rütli (měsíční záře a východ slunce), pan Gropius byl volán na scénu [...]“.⁵³

3.6 Přelom desetiletí

Na přelomu 40. a 50. let se Mikovec jako kritik a žurnalista pochopitelně odmlčel, z politických důvodů totiž pobýval v Záhřebu a posléze v Lipsku. Jedna z mála kritik z této doby sice není nijak rozsáhlá, ale svým stylem, tématy a teoretickou i kritickou vyspělostí představuje vrchol Mikovcovy dosavadní činnosti a je překlenovacím momentem do dalšího období jeho tvorby. Text o Fričově dramatu *Václav IV., král český* upoutává pozornost hned v úvodu, který se neomezuje jen na sdělení data či příležitosti, ale navozuje dojem uměleckého textu: „*Nebylo to drama, co jsme dnes odpoledne viděli – nebyla to tragédie, boj tragického hrdiny s osudem, v němž hrdina podlehne – nebyla to hra, v níž hrdina po dlouhém boji konečně výsměšně zvolá: ‚A přece jsem tě přemohl!‘ – nebyla to ani veselohra jako nositelka opačného ideálu. Byla to tragikomedie [...]*“.⁵⁴ V textu je koncentrovaná Mikovcova znalost divadelní teorie, hru analyzuje nejen z hlediska děje, ale také výstavby, zasazuje ji do kontextu současné dramatické tvorby: „*Naše doba je ale už venku ze středověkých plenek, [...] už překročila i jednostranná pouta aristotelské poetiky, [...] přesto ale dnes přece jen respektujeme přísná pravidla jednoty děje.*“⁵⁵ Také se naplno projevuje jak Mikovcův břitký humor a satira, tak umění hry se slovy, slovními obraty a perfektní ovládnutí jazyka, které místy až odpoutává čtenáře od vlastního obsahu a strhává pozornost k sobě samému. Hromadí větné členy, což se v jeho pozdějších textech objevuje často jako zdroj komiky i jako prostředek k zdůraznění popisovaného jevu: „*vidíme obraz Husa, Žižky z Trocnova, jezuitského mnicha, mastičkáře, dvorního šaška, studenta, jedné nudné patroly, husitského sboru, české lípy, hromádky popela po upáleném Husovi, tance masek - - -, zkrátka, vidíme obrazy, další obrazy a ještě jednou obrazy.*“⁵⁶ Ač Mikovec svou jazykovou originalitou baví evidentně i sám sebe, je zároveň v hodnocení ostrý a rozhodně se své úsudky nesnaží kulantně zaobalit. Toto specifické spojení humoru, satiry, břitkosti a zároveň jazykové a stylistické obratnosti uplatňuje v 50. letech a jeho esenci najdeme v závěru tohoto textu: „*Žádná charakteristika, žádné motivy, žádná expozice, dispozice, opozice, žádné uzly a katastrofy.*

⁵³ Op. cit., s. 103.

⁵⁴ Op. cit., s. 127.

⁵⁵ Op. cit.

⁵⁶ Op. cit., s. 128.

Osoby se objevují, neví se proč; osoby mizí, neví se proč; a co spolu vyřídily během svých dialogů – nic než ty dialogy. Frič není dramatik.“⁵⁷

3.7 Mikovec jako člen tzv. protitylovské opozice

F. B. Mikovec je známý především jako ostrý kritik Josefa Kajetána Tyla v době jeho působení jakožto dramaturga ve Stavovském divadle. Tím se Tyl stal roku 1846, ovšem ona „protitylovská opozice“ se ozývala až na přelomu 40. a 50. let. Poprvé se Mikovec letmo zmiňuje o Tylovi v roce 1847, kdy bez dalšího komentáře píše, že byl v listopadu uveden „*Klingemannův Faust ve velmi plynulém Tylově překladu.*“⁵⁸ První obsáhlejší hodnocení Tylovy práce se týká uvedení jeho *Strakonického dudáka* v roce 1847. Není zde ani stopy po budoucích příkrých odsudcích; ty se koneckonců většinou týkaly spíš Tylovy režijní a dramaturgické práce než dramatiky. Naopak Tyla řadí k nadanějším, slibnějším autorům. Jeho hodnocení *Strakonického dudáka* je následující: „*Pan Tyl nám tentokrát nabídl zdařilou humornou lidovou báchorku, jež by se mohla při odpovídající výpravě stát divácky úspěšným kasovním kusem [...]. Už volbu látky musíme označit za šťastnou. [...] Děj hry je zajímavý a dobře členěný; scény živě přecházejí jedna do druhé, celá stavba je svěží, dramaticky přiměřená a napínavá až do působivého konce [...]. Dialogy plynou velmi hladce, vždy úměrně dané situaci, tu vzletně a elegantně, tu drsně a jadrně.*“⁵⁹ Přestože Mikovec v této době ještě nebyl tak ostrým a obávaným kritikem, je na jeho poměry toto hodnocení velmi příznivé. Stejně pozitivně pro Tyla vyzněla kritika dramatu *Zkouška o slavnosti ve hvězdě aneb Bankrotář a kramářka*, kde Mikovec poznamenává, že „*Tyl zase jednou šťastně, zčerstva a naplno pronikl hluboko do nitra lidového života.*“⁶⁰ Oceňuje jeho „*dramatickou zběhlost, kterou jsme u něho už často mohli chválit.*“⁶¹ Za zmínku stojí Mikovcova poznámka v textu o Tylově *Chudém kejklíři* (1848), kde zohledňuje Tylovu nesnadnou situaci, na kterou v pozdějších letech i přes obranu Tyla i jeho přátel nebere zřetel. Doslovně zde píše: „*Kdo zná okolnosti, za nichž byla uvedena hra napsána, znovu ocení talent a vzácnou plodnost zdatného autora. Pan Tyl je jako dramaturg české scény smluvně zavázán dodat kromě jistého*

⁵⁷ Op. cit., s. 128.

⁵⁸ Op. cit., s. 110.

⁵⁹ Op. cit., s. 113.

⁶⁰ Op. cit., s. 122.

⁶¹ Op. cit.

počtu překladů ročně dvě původní hry a látka k Chudému kejklíři mu byla víceméně přikázána před necelými třemi týdny. Jak velmi se našemu Tylovi za těchto okolností vydařil kousek přece jen odvážný, dosvědčuje vřelý zájem a živý divácký ohlas.⁶² Už samo označení „náš Tyl“ svědčí o tom, že Mikovec Tyla a jeho práci uznával a viděl ho jako jednu z nejvýznamnějších osobností rodícího se svébytného českého divadla.

Ve vyhroceném revolučním roce 1848 se Mikovec zaměřuje už téměř výhradně na české divadlo a jeho kritiky a nároky se zostřují. Kritika *Skalního ducha* z roku 1850 prudce obrací a útočí na Tylův vkus a snahu získat si lidové vrstvy. Zde už vychází jasně najevo Tylovy a Mikovcovy neslučitelné představy o dalším vývoji českého divadla. Zatímco Tyl podle Mikovce „prošpikoval špatnou a nesmyslnou frašku triviálními politickými narážkami, jako návnadami pro potlesk snadno vznětlivých galerií“, Mikovec sám sebe označil za příznivce „jemněji pointované politické satiry a elegantní politické veselohry“.⁶³ Mikovec navíc Tylovi vyčítá, že svým zaměřením na lidové publikum brání vývoji a pokroku českého divadla. Hned následující text o Tylově *Posledním desítníku* je spíše satirickou glosou, než kritikou.

V tomto období, kdy se Mikovec a další snažili prosadit na českém jevišti světovou dramaturgii, se Tyl stále zaměřoval na lidové publikum a jeho repertoár byl zastaralý. Opozice se navíc snažila prosadit nový program i kvůli směřování plánovaného Národního divadla. Po vydání Bachova Nového divadelního zákona v listopadu 1850 byl ovšem Tyl víceméně zahrán do kouta, jelikož byla zavedena velmi přísná cenzura, ocitl se pod policejním dohledem a navíc byl smlouvou vázán k uvedení určitého počtu původních her a překladů ročně, repertoár tedy nebyl zcela v jeho rukou. Zájem publika o české divadlo upadal, herecký soubor byl špatný, ovšem z kritické situace opozice včetně Mikovce vinila především Tyla. Autoři Tylovy monografie Miroslav Kačer a Mojmír Otruba píší, že se „Mikovcovy útoky [...] podobaly spíše dobíjení obětí, obklíčené a uštvané vládní reakcí“,⁶⁴ ten se ovšem pouze nechtěl smířit s tím, že by se české divadlo mělo vrátit o krok zpět. Když byly od sezóny 1851/1852 zrušeny českému divadlu dotace a český soubor byl rozpuštěn, nezbylo Tylovi, než odejít z Prahy. Jeho příznivci ovšem z Tylova odchodu vinili opozici v čele s Mikovcem,

⁶² Op. cit., s. 124.

⁶³ Op. cit., s. 131.

⁶⁴ Kačer, M. – Otruba, M. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1961, s. 424.

který ale v kritice stavu divadla pokračoval i po skončení Tyla v roli dramaturga. V roce 1926 se k tomuto tématu vyjadřuje Karel Eysselt-Klimpély, který ve své knize píše: „*Proti Tylovu chatrnému repertoáru prudce bojoval roku 1851 v Lumíru Mikovec. O oprávněnosti a rázu jeho výtek vznikla roku 1891 polemika mezi J. L. Turnovským a Jos. Kubínem (v V. ročníku České Thalie). Dnešní literární historie uznává věcnou oprávněnost kritik Mikovcových, odsuzuje však jejich tón.*“⁶⁵

Na rozdíl od ostatních představitelů tak zvané protitylovské opozice, především Josefa Jiřího Kolára, nebyly Mikovcovy útoky motivovány osobními důvody, ale snahou o pozvednutí českého divadla na evropskou úroveň. Naopak, obdivoval Tylův literární talent a oceňoval a uznával jeho zásluhy o české divadlo, po jeho smrti v roce 1856 otiskl v *Lumíru* jeho rozsáhlý nekrolog, „*první celkové zhodnocení veškeré Tylovy tvorby, a doplnil je – v tom se projevil vědec systematik – chronologickým soupisem jeho tištěných prací a také seznamem Tylových překladů, nalézajících se toho času v rukopise v archivu pražského divadla. Pro Tylovu památku tak učinil více než mnohý z jeho nekritických apologetů.*“⁶⁶

⁶⁵ Eysselt-Klimpély, K. *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*. Praha: Státní tiskárna 1926, s. 5.

⁶⁶ Klosová, L. *Divadlo Ferdinanda Břetislava Mikovce*. Op. cit., s. 11.

4. Proměna Mikovcových kritik v 50. letech

V roce 1851 Mikovec založil časopis *Lumír*, měl tedy svou vlastní kritickou platformu a mohl se recenzování českého divadla věnovat naplno. Cenzura se ho příliš nedotýkala, a tak kromě toho, že vybrousil svůj jazykový projev, zostřil svůj pohled na české divadlo a vyjadřoval se bez okolků, někdy až hrubě. V této době byl již Mikovec velmi obávaným, ale zároveň respektovaným kritikem a propagátorem nového divadelního programu. Svým přísným estetickým měřítkem nastavil laťku tehdejšímu českému divadlu velmi vysoko, ovšem chápal, že českou scénu nelze srovnávat s německou a že navíc české divadlo funguje za ne zcela příznivých podmínek. Neváhal přesto ve svých kritikách „užívatí výrazů přímo drastických“⁶⁷, jak píše v roce 1906 J. Máchal v *Divadelním listu Máje*. Jeho texty se vyznačovaly humorem, ale mnohdy i drsnou satirou, čtivostí a značnou jazykovou obratností. Přestože čeština nebyla jeho mateřským jazykem, disponoval pozoruhodně košatou slovní zásobou, kterou si nejspíš rozšiřoval i studiem historických literárních památek. „*Občasné archaismy se zdají být zcela funkční. [...] Vtip, sarkasmus a ironický šleh jsou jeho hlavními zbraněmi.*“⁶⁸ Karel Hikl o něm ve *Sceně* z roku 1913 napsal: „*I jeho posudky a odsudky zabarveny jsou lehce humoristickým a feuilletonistickým tónem, leckdy sousedsky povídavým [...]. Ten rozmarný, již po způsobu mladoněmeckých novinářů žvatlavý tón jest předzvěstí feuilletonů Nerudových. Mikovec také rád kárá chyby tím, že je obšírně popisuje, sesměšňuje hrubostí tím, že je s ironickými poznámkami reprodukuje. Horlí zkrátka proti nízké zábavě v divadle, ale ve svém časopise zhusta v obrácené tendenci touž zábavu poskytuje čtenářům. [...] Mikovec nevybíral ostrých slov odsudku.*“⁶⁹

4.1 Jazyk a styl Mikovcových textů

Začátkem 50. let se viditelně mění Mikovcův slovník i styl. Texty jsou výrazně kratší, ale o to údernější, mnohdy útočné. Právě v této době se objevuje ona prudká kritika Tyla, kterou zdůrazňují autoři sekundární literatury jako Ferdinand Strejček nebo později Mojmír Otruba a Miroslav Kačer. Ve svých kritikách Mikovec své výtky mnohdy bezradně opakuje, s vědomím, že je jeho snaha nejspíš zbytečná. Neutěšený stav české scény nevyčítal pouze

⁶⁷ Máchal, J. *Ferdinand Břetislav Mikovec jako divadelní kritik*. Divadelní list Máje 3, 1906/07, č. 1-6, s. 34.

⁶⁸ Klosová, L. *Divaldo Ferdinanda Břetislava Mikovce*. Op. cit., s. 14.

⁶⁹ Hikl, K. *Zásluhy F.B. Mikovce o české divadlo*. Scena 1, 1913 č. 2-3, s. 92.

Tylovi, ale všem jejím představitelům, tedy i hercům, které také nešetřil: „[...] až na ty zpěvy, kterými nás páni a paní herci a herečky ku konci prvního aktu trýznili. Pan Sekyra zpíval! Panna Rajská zpívala!! Paní Skalná zpívala!!! Do třetice všeho dobrého, ale – i panna Nováková zpívala.“⁷⁰ Jeho krátké texty počátkem 50. let ani nelze nazývat kritikami; je to pouze výčet postřehů, ovšem podaných s velkou dávkou cynismu. Kromě herců a režie kritizoval také (a především) repertoár, který zahrnoval převážně frašky a lidové veselohry. Protože měl Tyl o skladbě repertoáru jinou představu než Mikovec, zůstávaly jeho výtky bez reakce. Mikovec jako by si ale neustále omílané kritiky chtěl alespoň zpestřit, právě zde se totiž objevuje jeho sarkastický humor a v této době již vybroušený styl a znalost jazyka, se kterým si tak může hrát. „*Ďas ví, v kterém koutě divadelní registratury slavné ředitelstvo české na boží světlo vytáhlo z prachu a pavučin tento ritterštyk, kterýžto zajisté již dávno na žádném poctivém divadle nestrašil.*“⁷¹ Mluví o „*nevykořitelném šlendriánu jak dramaturgovu, tak režisérovu*“⁷², česká představení pokládá za urážku obecnosti. Vadí mu především zastaralé kusy, které brání vývoji českého divadla. V závěrech svých kritik často konstatuje, že už o hře (představení) napsal víc, než si zaslouží, a nebude se proto o ní dále šířit.

Mikovec často používá cizí slova, především latinská a francouzská, většinou se jedná o různá přísloví (především v latině). Občas se objevují počeštěné tvary cizích slov, tedy skloňované, ale ponechává jim originální pravopis (např. orchestr zahrál některou „*pieču*“; „*raisonující*“ apod.), na druhé straně přepisuje slova z jiných jazyků do češtiny, viz „*sukces*“, nebo překvapivě i německá slova, přestože se jedná o jeho rodný jazyk, např. „*Leibštuck*“.

V textu, ve kterém se má věnovat představení hry *Alína aneb Praha v jiném dílu světa* Mikovec konstatuje, že tento kus ani nestojí za to, aby o něm psal; protože však chce prostor, vymezený kritice, přece jen naplnit, věnuje se problematice překladů do češtiny. Rozlišuje překlad od přepracování, resp. přizpůsobení (přelocalizování) našim poměrům – tento druhý způsob upřednostňuje. Nemá rád otrocké překlady, které v češtině znějí nepřirozeně, vytýká překladatelům neplýnulost řeči i gramatické a stylistické chyby a germanismy. Zcela zavrhuje překládání vídeňských frašek a jejich uvádění u nás, a to z následujících důvodů: „*Nízká*

⁷⁰ Mikovec, F. B. Op. cit., s. 132.

⁷¹ Op. cit., s. 144.

⁷² Op. cit., s. 146.

*komičnost jest vlastností všech národův, nikoliv ale burleskní tón, jenž se jeví u prostého Vídeňáka. I ztrácí tento v každé jiné řeči svou základní barvu a objevuje se jen v pichlavém rouše sprosté, ba zošklivující se komiky, pozbyv překladem všech vztahův řečních a lokálních. Pročež zavrhuji všecko přenášení vídeňských frašek do našeho jazyka docela.*⁷³

Že Mikovec dobře ovládal jak němčinu a češtinu, tak angličtinu, dokládá jeho text o *Veselých ženách windsorských* z r. 1856: „*U německých překladatelů obyčejně Evans mluví jakousi směsicí švábské a hornosaské prostomluvy; u doktora Lederera mluví vlaskoněmecky a Moritz Rapp z něho docela učinil Čecha, jenž němčinu láme jako v Ebertově Fidlovačce. Pan Malý pomohl si tím, že Evanse proměnil ve Slováka, což se dosti dobře dělá, avšak dle našeho zdání docela pravé není, neboť řeč Slováka jest toliko dialekt písemní češtiny, v kteréž ostatní osoby mluví, a mluva waleského faráře u Shakespeara není dialekt angličtiny, nýbrž nejapná, lámaná řeč, v které se jmenovitě tvrdé a měkké souhlásky směšně proměňují.*“⁷⁴ Přesto je podle něj Jakub Malý nejlepším překladatelem Shakespeara u nás, později tak soudí o Františku Douchovi. Kromě těchto tří jazyků měl pravděpodobně základní znalost francouzštiny a východních slovanských jazyků. Toto vzdělání mu umožnilo sledovat i ty nejmenší odchylky, ale také rozpoznat, že překladatel nepracoval s originálem, ale že např. anglické či francouzské drama přeložil podle německého přepracování, které už samo o sobě neodpovídalo originálu („*překladatel, nemaje snad ani při ruce francouzského originálu, použil některého německého vzdělání [...]. Již onen nemotorný nadpis ‚charakterní obraz‘ nemůže nikdy vyklouznouti francouzskému peru.*“⁷⁵).

4.2 Požadavky na repertoár

Že Mikovec považoval Shakespeara za vrchol dramatické tvorby, vzor pro dramatiky a výzvu pro herce, vyjádřil mnohokrát. V textu o *Večeru tříkrálovém* z roku 1850 je to obzvlášť markantní. Jeho komedii zde pokládá za „*veselohru hlubokého významu*“, ve které je „*uložen snad největší poklad komické intuice nesmírné šíře a mnohostrannosti [...]*“, text hry označuje za „*zlatá slova velkého Brita.*“⁷⁶ Je velmi háklivý na jakékoli úpravy Shakespearova

⁷³ Op. cit., s. 273.

⁷⁴ Op. cit., s. 309.

⁷⁵ Op. cit., s. 256.

⁷⁶ Op. cit., s. 129.

textu, i když se jedná o drobnosti jako např. jiný typ pláště, než jaký vyžaduje autor a podobně. Na přelomu 40. a 50. let se dostává do popředí Mikovcova zájmu čeština, kterou horlivě prosazuje; v tomto textu dokonce uvádí, že „jiná řeč než čeština se sotva hodí k přetlumočení všech nuancí této masopustní hry“⁷⁷. Překvapivá je jeho poznámka k překladu, která naznačuje vliv církve a náboženství na kulturní život (ač je tato poznámka ojedinělá): „Velmi nemile se nás dotkla i jistá nesmělost, jež se na naší scéně stále víc zabydluje a brání hercům vyslovovat slova nebe, peklo, kostel a podobně. Tam, kde Šašek říká: *I think his soul is in hell, madonna?* a Olivie odpovídá: *I know his soul is in heaven, fool!*, jsme předevířem slyšeli jen to, že o jeho duši je dobře postaráno! A k našemu nevyslovitelnému údivu musel ubohý Šašek v první scéně třetího dějství místo: *I live by the church* zcela vážně říci, že je mu dobře u sochy (!). Violina otázka *Are thou a churchman?* pak přirozeně odpadá, jako příliš rouhačská!!“⁷⁸

V každém případě byl Mikovec evidentně nejen obdivovatelem, ale i velkým znalcem Shakespeara, který byl pro něj nedotknutelný; kromě angličtiny znal zřejmě i staroanglické reálie a nepřipouštěl žádnou změnu, která by autorovi uškodila, navíc má přehled i o současném divadelním dění v Anglii včetně tamních teoretiků a jejich spisů o Shakespearovi. Velký význam tohoto autora potvrzuje Mikovec mj. otištěním předmluvy Karla Hynka Tháma k jeho překladu *Makbetha* – tedy textu, který je v Mikovcově době 70 let starý – a také zmiňuje úspěšné inscenace jeho her v Praze na konci 18. století. V některých kritikách týkajících se Shakespeara Mikovec pojednává o starších překladech či inscenacích dané hry, analyzuje charaktery postav a předkládá způsob, jakým by postavy měly být ztvárněny. V českém hereckém souboru ovšem nenachází mnoho osobností, které jsou podle něj schopny se s Shakespearovými postavami vypořádat. K inscenaci *Hamleta* z roku 1853 mj. píše, že „jsou toliko pan Kolár, pan Chauer a paní Kolárová schopní a tak pokročilí, že mohou dostáti s důmyslem úplně přetěžkým úlohám v *Hamletu*“⁷⁹. *Sen noci svatojánské* je podle Mikovce Shakespearovou slabší hrou, která navíc v českém překladu mnoho ztrácí. Překladateli (kterého označuje jako pana D.) vyčítá „mírnění jadrnějších a ráznějších výrazů a obrátů“⁸⁰, oceňuje ale jeho nápadité překlady jmen. Na české scéně se objevovaly především Shakespearovy tragédie, které se u publika těšily stále větší oblibě a byly

⁷⁷ Op. cit., s. 129.

⁷⁸ Op. cit., s. 130.

⁷⁹ Op. cit., s. 245.

⁸⁰ Op. cit., s. 300.

inscenovány stále častěji. V roce 1857 podle Mikovcových slov „*Anglický velikán u nás již úplně zdomácněl, výtvoř jeho vždy četnější obecnstvo shromažďují.*“⁸¹

Středobodem repertoáru české scény by podle Mikovce měly být překlady francouzských, anglických a případně německých klasiků nebo nové hry z téhož prostředí. Tyto hry mají skutečnou hodnotu na rozdíl od lidových veseloher, které byly často uváděny; v průběhu 50. let už se ovšem „vyšší“ repertoár objevuje na českém jevišti relativně často. Pokud ani v těchto dílech není vše zcela podle jeho vkusu, nebojí se drobných výtek; zdůrazňuje např. přepjatost či nedůslednost v ději nebo v charakteristikách postav. Kromě Shakespeara oceňoval především francouzské autory. Na jednom místě najdeme i zmínku o polském dramatu, které by rád viděl na českém jevišti, ale pouze v případě, že by dramaturg vybíral lepší kusy; v opačném případě pouze vzbudí v divácích nedůvěru a navíc v českém překladu „*vše zmizí, co snad v originálu pro lokálnost zajímati může, a nezůstane než nudná triviálnost.*“⁸² Kromě her nevalné hodnoty byly také uváděny zastaralé kusy; Mikovec v mnoha případech nepopírá jejich význam, který měly před deseti, dvaceti lety, nyní by ale měly zůstat zavřené v archivu, protože brzdí vývoj českého divadla.

Mikovec dokázal jednak odlišit kvalitu hry od kvality inscenace, ale také posoudit, zda se daný kus hodí spíše do kamenného divadla nebo do letní arény: „*jednání utrpělo v aréně velice tím, že polovice druhého jednání [...] se hrála při denním světle, kdežto předce docela založena na noční tmě. Nedorozumění, jakáž při tmě docela pochopitelná a dosti komická jsou, nudí, když není na jevišti potřebné tmy*“⁸³.

Oblíbeným terčem Mikovcových vtipů jsou dlouhé názvy českých her, které rovnou vyzradí obsah hry. „*V neděli dne 22. června ponejprv: Unešený princ, aneb - - -, d'as aby si ty aneby českých her pamatoval!*“⁸⁴ O hře *Vavřínový strom a žebrácká hůl aneb Tři zimy ze života básníka*: „*Titul již úplně prozrazuje obsah a děj celého kusu a jest také to nejpikantnější na něm.*“⁸⁵ V kritice hry nazvané *Kožíšek, perle a kamna* píše: „*jestli se musely všechny v kusu potřebné rekvizity již na cedulce české vypočísti, proč se zapomnělo na hrnce,*

⁸¹ Op. cit., s. 350.

⁸² Op. cit., s. 181.

⁸³ Op. cit., s. 236.

⁸⁴ Op. cit., s. 147.

⁸⁵ Op. cit., s. 254.

*do kterých postilion Blažej padne? Titul Kožíšek, perle, kamna a hrnce byl by ještě lákavější! Také se tento kus dle vzoru předešlého jmenovati mohl Co z toho pojde, když se perle do kamen dají? Takovým způsobem by se mohl k leckterému kusu s jednoduchým titulem vynalézti trefný a lákavější.*⁸⁶ Mikovec pokračuje ve vymýšlení nejrůznějších alternativních názvů; vršení a stupňování absurdit je jeho způsob vyjádření totální parodie a dosažení komického účinku. Citovaný úryvek je výstižnou ukázkou jevu, který se v Mikovcových textech začátkem 50. let často objevuje, a totiž že se zastaví u jednoho problému, který rozebírá na úkor celkové kritiky představení. Protože mu už ale připadalo zbytečné neustále vedení české scény připomínkovat, možná to dělal záměrně – nechtěl se k ostatním aspektům vyjadřovat.

Mikovec stále v dramatech i inscenacích vyžaduje historickou věrnost, a to opět jak v líčení děje, tak ve scéně a kostýmech: *„Ebertův Břetislav hraje [se] léta páně 1026, a zahrada, v které se Břetislav s Jitkou ponejprv sejde, byla ohražena zdí, ozdobenou v způsobu osmnáctého století!!“*⁸⁷ Výjimkou potvrzující pravidlo je hra *Záviš Vítkovec* od S. K. Macháčka, kde svou shovívavost k historickým nepřesnostem vysvětluje následovně: *„Co se týče četných poklesků proti dějepisu, bylo by to pedantství, vyčítati je Macháčkovi, který dějepis vlasti dobře znaje, z nedouctví nechybil, nýbrž ze svého profesorsko-klasického stanoviska jinak s historií nakládati nemohl. [...] Ouzkostlivé držení se zastaralé zásady o jednotnosti místa a jednání jest hlavní příčina, proč se Macháček tak od dějin odchyloval“*⁸⁸.

4.3 Poznámky k herectví

Co se týče herectví, dával Mikovec přednost zkratce, zobecnění a vystižení postavy v jejích základních obrysech, bez patosu a *„takzvaných kudrlinek uměleckých“*⁸⁹. Často upozorňuje na špatné obsazení, které zásadním způsobem kazí požitky z představení; protože českou scénu sleduje dlouho a soustavně, má jasnou představu o tom, který herec se hodí pro který typ rolí, a přímo v textech navrhuje konkrétní přeobsazení. Mimo jiné si tím totiž české divadlo škodí v očích německé scény: *„Není to snad zase křivda, když slavnou vrchní režii z toho viníme, že nás takovým očividně špatným obsazením u odporníků našich zbytečně v*

⁸⁶ Op. cit., s. 158.

⁸⁷ Op. cit., s. 150.

⁸⁸ Op. cit., s. 202.

⁸⁹ Op. cit., s. 164.

*posměch uvádí!*⁹⁰ Jeho výhrady často směřují k režii, nikoli k hercům; sice totiž kritizuje i zesměšňuje jejich výkony, ale podotýká, že tyto špatné výkony jsou zapříčiněny (většinou) jen špatným výběrem role: „*Když pan Ježek v přiměřených úlohách vystoupí, budeme zajisté první, kteří jeho dobré vlastnosti, v úlohách těch se objevující, spravedlivě ocení.*“⁹¹ To ale neznamená, že by na herce požíval mírnější měřítko, naopak – jeho cynismus občas graduje až ke grotesce, přehánění a parodování herců. „*Úlohy té nejrůznější efekt jest ono noční blouznění hříšníka Daniela, jeho škrabání po zdi, jeho škuhrání a stenání. Škrabali a stenali v úloze té Eostréslair, Seydelmann a La Roche i jiní, ale tak důrazně neškrabal a neškuhral žádný, jako náš Grau. Geniálnímu umělci našemu však nebylo dost na pouhém škrabání, stenání a škuhrání, on si také trochu zavyl, a jak?! – Bylo to vytí, že se člověku vlasy hrůzou ježily, bylo to vytí, vedle kteréhož jest onen pověstný hlomoz raněného Marse pouhým skoro šeptáním! Voláme s Shakespearovým Theseusem: Dobřes škrábal, Danieli! výborněs škrábal! ještě jednou škrab, Danieli!*“⁹²

I v těchto letech pokračuje jeho snaha radit hercům, především začátečníkům. Nevhodné obsazení podle něj může zvláště mladé herce poškodit, nebo si kvůli tomu mohou vytvořit zlovyky, kterých se posléze budou těžko zbavovat. Stejně jako dříve jsou především začínající mladé herečky a zpěvačky Mikovcem hodnoceny kladně: „*Vyjádřili jsme se nedávno proti zneužívání této velmi schopné začátečnice k zpívání kupletů, neb nelibý to činí dojem, když operní zpěvačka v ploché frašce vystoupí.*“⁹³, jejich případné nevydařené výkony vysvětluje a zčásti omlouvá ostýchavostí, která je u debutantek pochopitelná.

Začátkem 50. let začíná zcela nepokrytě útočit na Annu Rajskou, kterou už nikdy nezhodnotil kladně. Tyto otevřené kritiky začaly roku 1851 textem *Páni na Hrubé skále*, kde píše: „*V aréně však byla jedna úloha [...] nově obsazena pannou Rajskou. Ředitelstvo prohřešilo se takovým obsazením těžce proti krasocitu našeho obcenstva. Panna Rajská pro takové úlohy nebyla a není a jak živa nebude; schází jí k nim jedním slovem – všecko. Nebývám rád negalantní k dámám, v takových však okolnostech přestává vše, nemohu jinak, nežli obsazení úlohy hraběnky Heleny pannou Rajskou nazvati – skandálem.*“⁹⁴ Mikovcovy

⁹⁰ Op. cit., s. 140.

⁹¹ Op. cit.

⁹² Op. cit., s. 155.

⁹³ Op. cit., s. 151.

⁹⁴ Op. cit., s. 145.

útočné poznámky ke všem jejím výkonům bez výjimky dávají tušit osobní zaujetí a ztrátu objektivitu. Nejdrsnější je kritika jejího výkonu a vůbec toho, že se na scéně objevila, v textu o hře *Unešené kníže* (1851): „*Také obsazení první milovnice Liběny pannou Rajskou uráželo nás. Režie snad myslí v nekonečné obezřelosti své, že se jí toto obsazení lehčeji promine proto, že princ, který se do Liběny zamiluje, jest slepý? Ano, ale hluchý není, a chraptivý hlas panny Rajské nebyl věru milost budící! A což ubohé obecenstvo, které ani hluché ani slepé není!!*“⁹⁵ Jméno Anny Rajské se postupně stává synonymem špatné herečky, netřeba už k němu nic dodávat: „*Dočkáme se snad za málo neděl, že úlohu Trimovu místo paní Kolárové hrátí bude – panna Rajská.*“⁹⁶

Další umělkyní, kterou Mikovec nešetřil, je vysloužilá zpěvačka paní Minková. Ta už podle něj nemá na scéně co pohledávat: „*Nevím, proč nám tuto invalidní zpěvačku v českém [divadle] tak mermomocí vtírají, kdežto ani česky vyslovovati neumí. [...] Hlas paní Minkové patří také již do starého železa.*“⁹⁷ V dalším textu poznamenává: „*Neupíráme, že paní Minková kdysi, dokud ještě hlas měla a mladší byla, výtečná zpěvačka bývala, ale nyní?!*“⁹⁸ Zdůrazňuje, že k „invalidním“ umělcům je shovívavý, pokud svá lepší léta obětovali pražskému divadlu, což ovšem není případ zmíněné zpěvačky, která své nejlepší výkony podávala v divadlech mimo Prahu. Minkovou Mikovec uráží stejně jako Rajskou; v kritice nevydařené Figarovy svatby píše: „*Hraběnku zpívala (!!!) paní Minková. Jak?, o tom mlčí kritika, neb kde schází hlas, tam není zpěv, a paní Minková nemá již skoro tónu v krku a předce se ještě dere ke zpěvu a mučí nás svým krákoráním.*“⁹⁹ Podle něj se Minková na scéně objevuje pouze z přátelství s vedením divadla.

Mezi Mikovcovy oblíbené herce patří manželé Kolárovi, Josef Chauer nebo Eliška Pešková. Právě herečky Elišky Peškové, která v 50. letech začínala vystupovat, si výrazně všímá, a ačkoli u něj nikdy nedojde takového uznání jako Anna Kolárová, pokládá ji za oporu českého souboru a jen zřídka k ní má negativní připomínky. „*Paní Pešková [...] cituplně a něžně ji provedla, ano ku konci se povznesla na jistou tragickou výšku.*“¹⁰⁰ „*Paní Pešková věnovala úloze Veroniky onu pilnost, kterou u ní vídat zvyklí jsme.*“¹⁰¹ Společně s Kolárovou

⁹⁵ Op. cit., s. 147.

⁹⁶ Op. cit., s. 153.

⁹⁷ Op. cit., s. 154.

⁹⁸ Op. cit., s. 157.

⁹⁹ Op. cit., s. 207.

¹⁰⁰ Op. cit., s. 263.

¹⁰¹ Op. cit., s. 266.

dostává role hlavních milovnic, je také schopna za nemocnou Kolárovou nastudovat narychlo roli, ve které ji Mikovec velmi chválí. Pešková má zřejmě na divadle stejné postavení jako Kolárová, kterou ovšem Mikovec téměř nekriticky obdivuje.

K dalším Mikovcovým favoritům patřili Josef Sekyra, Jan Nepomuk Lopil, František Hynek či Jan Kaška, z hereček Magdalena Hynková, Klotylda Gaučová nebo Marie Lipšová. Naopak často kritizováni jsou Karel Šimanovský (hlavně zpočátku) a Vilém Grau. Častou připomínkou je stále nedbalé učení se rolí, tato výtku většinou směřuje k mužské části souboru. Navrhuje dokonce peněžité pokuty pro herce, kteří se svůj text nenaučí. Někdy se o hercích vyjadřuje velmi stručně, aniž by bylo zřejmé, co tím vlastně chce říct, na konec kritiky často řadí výčet herců, kterým se obšírněji nevěnoval, s pouhou poznámkou, zda si zaslouží pochvalu nebo ne. Mezi jeho oblíbené výrazy patří, že si herec počínal „drasticky“, že „alespoň nerušil“ a také požadavek „okrouhlosti“, která se objevuje snad v každém druhém textu – jedná se především o „okrouhlost“ celkové souhry, ale i vykreslení jednotlivých charakterů. Mikovec se vyjadřoval také k výslovnosti, vadilo mu například, že „*vyslovovala slečna Freyová jméno Hekaté tak, jako by to byl nějaký druh čaje, asi jako Eibischthee nebo Kamillenthee!*“¹⁰² V roce 1856 sice míní, že se český herecký ansámbl za posledních deset let viditelně zlepšil, ovšem v tomtéž roce se v jedné z kritik objevuje poznámka: „*Nejenže se mnoho úloh v rukou lidí nacházelo, kteří ani mluvit, ani chodit a stát nedovedou, i také celá souhra, ba i úprava a veškeré aranžmá byly nadmíru chatrné.*“¹⁰³

Pro ilustraci Mikovcových představ o herectví cituji konkrétní hodnocení jednotlivých herců. Z některých lze i vysledovat jejich osudy a vývoj jejich hereckého projevu:

„[...] *pan Šimanovský co herec národní čestného postavení dojíti musí, jestli včas odloží některé vady, na které jej kritika, jižto uposlechnouti každému herci k veliké cti slouží, dobromyslně již několikrát upozornila.*“¹⁰⁴

„*Na jedinou jen vadu pana Šimanovského upozorňujeme. Jest to pohybování rukou a nohou. Zvláště pravá ruka nachází se v ustavičně rychlém, a předc – jak malíři se vyjadřují –*

¹⁰² Op. cit., s. 199.

¹⁰³ Op. cit., s. 333.

¹⁰⁴ Op. cit., s. 272.

*v krátkém pohybování, jež šermování velice podobno jest. Tentýž krátký pohyb jeví se chvílemi v kolenou, jež tentýž okamžik se sklánějí a zase narovnávají. Že tím ušlechtilost celé postavy mnoho trátí, je patrné [...].*¹⁰⁵

*„Přímou, srdečnou Františku [...] hrála slečna Lipšová s takovou přirozeností a okrouhlostí, že tuto úlohu uznáváme za velezdařilou a nejlepší ze všech, v kterýchž jsme tuto herečku posud viděli.“*¹⁰⁶ *„slečna Lipšová [...] opět ukázala, že jest nadaná a již velmi obratná herečka.“*¹⁰⁷ Lipšová na nějakou dobu odešla k divadelním společnostem Prokopa a Tyla, a když se vrátila do Prahy, Mikovce u ní překvapila *„neblahá rutina, která se bez dobrých vzorů zde byla zakořenila“*¹⁰⁸, je podle něj křečovitá a pomáhá si výraznými vnějšími prostředky, ale *„povšimnutím si rady právě jí udělené vydobude si jistě aspoň kus sentimentálního oboru, v kterém ji vždy uznání kritiky následovati bude.“*¹⁰⁹

*„Jak pan Grau na jarmarečném a chybami hrubými proti mluvnici oplývající přídavku ku zvací ceduli k našemu potěšení oznámil, bylo to ‚poslední představení jeho před odchodem z vlasti‘. Doufáme, že to pravdou zůstane, přejeme též, aby [...] konečně nahlédl, že pro herce nevyhnutelnou potřebou jest míti slova úlohy své dobře v paměti.“*¹¹⁰ Podle Mikovce je Grau sice nadaný, ale osvojil si „manýru“, kvůli které se musí radovat z jeho odchodu.

*„Nadaného pana Pokorného (Okelly) potkali jsme zase jednou v příliš nepatrné úloze. Nemůžeme naprosto pochopiti, co režie s mladíkem tím zamýšlí. Je-li toho náhledu, že pan Pokorný neschopen, proč jej již dávno neodstranila a o lepšího milovníka se nepostarala? Je-li však stejného mínění jako my, že totiž herec ten nevšední vlohy v sobě chová, proč jej všemožně utiskuje a zanedbává?“*¹¹¹ – tato poznámka je z roku 1856, a už o rok později se dovídáme, že Pokorný divadlo opustil.

¹⁰⁵ Op. cit., s. 354.

¹⁰⁶ Op. cit., s. 263.

¹⁰⁷ Op. cit., s. 267.

¹⁰⁸ Op. cit., s. 341.

¹⁰⁹ Op. cit., s. 341.

¹¹⁰ Op. cit., s. 278.

¹¹¹ Op. cit., s. 332.

4.3.1 Manželé Kolárovi v očích F. B. Mikovce

Starší autoři odborné literatury, zabývající se tzv. protitylovskou opozicí, jak je později nazývána, obviňují Mikovce z nekriticky kladného hodnocení Josefa Jiřího Kolára na poli hereckých výkonů, ale i dramatiky a překladatelství. Osobní přátelství a „spojenectví“ proti Tylovi údajně bránilo Mikovcovi přistupovat ke Kolárově práci objektivně. Následující kapitola se pokusí popsat obrázek, jaký si lze o Kolárovi prostřednictvím Mikovcových textů vytvořit.

V prvním Mikovcově textu je Kolár jen zmíněn a ztrácí se ve výčtu ostatních hereckých úloh: „*Z ostatních účinkujících byli zaslouženým potleskem odměněni jen pan Dietz (Gratiano) a pan Kolár (Marocký princ)*.“¹¹² Ač je hodnocen kladně, nemůže v tomto případě být Mikovec jinak než objektivní, neboť v počátcích jeho kariéry ho ještě s Kolárem žádné osobní pouto nesvazovalo. Celá 40. léta zůstává Kolár celkem mimo Mikovcovu pozornost. V roce 1851, kdy v recenzi *Marie Stuartky* vyzdvihuje jeho ženu, u Kolára jen zmiňuje, že jeho výkon překvapil, přestože zapomínal text. Z jiné recenze z téhož roku se dovídáme, že „*pan Kolár, jemuž tato úloha připadla, nenamáhal se tuze, aby ji poněkud zušlechtil*.“¹¹³ Nutno poznamenat, že v této době již Mikovec i Kolár proti Tylovi ostře vystupovali, o Mikovcově nekritičnosti vůči Kolárovi však zatím nemůže být řeč. V průběhu roku nabývá Kolár u Mikovce na oblibě, a to především díky svým překladům, koneckonců byl v této době nových kvalitních překladů nedostatek. I co se hereckých výkonů týče, začal ho Mikovec dávat za příklad ostatním hercům a snaží se ho prosadit jako představitele hlavních rolí: „*Rádi bychom jej co Makbetha viděli, neboť přesvědčení jsme, že by nám něco nevídaného podal*“.¹¹⁴

Mikovec věnuje několik stran rozboru Kolárovy *Magelóny*; jak lze z textu vyčíst, snaží se o objektivní pohled, a proto hned v úvodu píše, že si musel nechat po představení čas a získat odstup: „*Referent musí [...] vystrážlivěti z opojení prvního mocného dojmu, [...] aby pronést mohl poněkud důstojný úsudek*“.¹¹⁵ Kolár je jediný autor, jehož hře věnuje Mikovec nepoměrně delší text než rozborům Shakespeara (ke kterému ho navíc velmi opatrně a

¹¹² Op. cit., s. 57.

¹¹³ Op. cit., s. 150.

¹¹⁴ Op. cit., s. 169.

¹¹⁵ Op. cit., s. 170.

nepřímo přirovnává). V textu rekapituluje obsah hry, analyzuje charaktery a hledá vztahy mezi nimi („*Kdežto Evina vina kotví v zastaralosti mravních podnětů, hledati jest naproti tomu Magelóninu vinu v emancipační stránce jejího ducha.*“¹¹⁶). Aby čtenářům co nejvíce přiblížil Kolárovo drama, cituje celý monolog Šimona Lomnického, který má být ukázkou humorné stránky Kolárova díla. V textu se (ač minimálně) objevují drobné výtky, Mikovec je ovšem přesvědčen, že chyby Kolár ještě opraví a na obranu nedostatků píše: „*nelze upírat, že dramopisec kvůli představení českému silami v celku dosti slabými a v čase ke hře poněkud obmezeném mnoho změnit, ano i zčásti vynechávat musí, co v původním plánu jeho leželo.*“¹¹⁷ V případě této hry Mikovec výjimečně nevyžaduje naprostou historickou věrnost, důležitější je zde kompozice a psychologické vykreslení postav. *Magelóna* pravděpodobně výrazně převyšovala veškerou tehdejší dramatickou produkci. To Mikovec vtipně vystihuje závěrečnou poznámkou: „*Kompozice (jestli se nemýlím, od Františka Škroupa) nebyla valná a hodila se ke geniálně kypícímu celku asi tak, jako by člověk k šampaňskému přikusoval doma pečený klobás.*“¹¹⁸

Od této chvíle je Kolárovi i jako herci věnována velká pozornost a zpravidla se mu dostává kladného hodnocení, jen s občasnými výjimkami („*hrál jaksi omrzele a zdálo se nám, že úlohy své opět zcela mocen nebyl.*“¹¹⁹). Případnou kritiku Kolárova výkonu podává Mikovec stejným způsobem, jako v případě ostatních herců: „*Pan Kolár [...] měl úlohu sobě nepřiměřenou, v které nemilým způsobem přeháněl, zrovna jako kdyby obecenstvo za to mohlo, že mu režie udělila nemilou partii.*“¹²⁰ „*Pan Kolár kreslil úlisného nešlechtníka Judaela z Medicis trochu křiklavými barvami a nebyl slov svých úplně mocen.*“¹²¹ Prozatím tedy nic nenásvědčuje nekritickému a neobjektivnímu pohledu na Kolárovu činnost.

I co se týče Kolára jako dramatika, neslavil u Mikovce vždy úspěchy. Svědčí o tom kritika jeho hry *Žárliví bratři aneb Dvojí láska v jednom srdci*; Mikovcův kritický text ale dokládá Kolárovu oblíbenost u pražského publika: „*Kolár získal si co spisovatel takového jména, že obecenstvo každý jeho plod s důvěrou a dychtivostí pozdravuje [...]. Věrná naděje obecenstva, že český repertoár Kolárem opět obohacen novým zdařilým kusem, nevyplnila se*

¹¹⁶ Op. cit., s. 174.

¹¹⁷ Op. cit., s. 178.

¹¹⁸ Op. cit., s. 178.

¹¹⁹ Op. cit., s. 192.

¹²⁰ Op. cit., s. 250.

¹²¹ Op. cit., s. 272.

tentokráte [...], hlavní vada Žárlivých bratří jest dějeprázdný předmět“.¹²² Je ovšem pravda, že kritika není nijak ostrá, Mikovec vlastně za největší a jedinou chybu považuje výběr předlohy, kterou nebylo možné kvalitně zpracovat. „Ačkoliv Kolár pracuje s úplnou znalostí všech poměrů divadelních a již patrně dokázal, jakých umí docilovati scénických efektů, předce nemohl tu odolati obtížím, ode všech kritiků uznaným, jaké dramatizování sebelepších novel v cestě jsou [...]. Tu se nemohlo podařiti [...] epický chod přemoci k okrouhlému celku.“¹²³

Kolár měl evidentně také jeden ze zlovyků, na které Mikovec herce často upozorňuje. V jeho případě se jedná o „obvyklý způsob jeho opíratí pravici o meč v pochvě odpočívající a odepnutý“, který se Mikovci nezdá být „plastický ani pravdivý“.¹²⁴ Přestože Mikovec Kolára nijak závratně neoslavuje – na rozdíl od jeho ženy Anny – považuje ho jednoznačně za nejsilnější oporu mužské části hereckého souboru. Jediný, koho staví víceméně na stejnou úroveň, je Chauer. Dojem nekritického obdivu ale Mikovcovy texty nebudí.

Stejně lze vysledovat i profil Kolárovy ženy Anny, jak se rýsuje na základě Mikovcových kritik. V roce 1844 ji v jednom z textů hodnotí následovně: „Paní Kolárová (Cesarine) hraje s chvályhodným zanícením, ale dává subretě vyniknout lacinými prostředky.“¹²⁵ Ani o rok později Kolárová nijak nevyniká: „Paní Kolárová (Bianka) byla mdlá“.¹²⁶ Ovšem v hodnocení hry *Kouzelnice Černoborka a Kutnohorský kat* (1846) už podle něj „Pan a paní Kolárovi [...] byli hrdiny večera.“¹²⁷ Kolem roku 1848 se začíná prohlubovat jeho obdiv ke Kolárové a současně téměř odpor k Anně Rajské. V kritice *Kutnohorských havířů* stojí poznámka, že „představení značně utrpělo náhlou nevolností paní Kolárové, jejíž roli musela ve velmi krátké době nastudovat slečna Rajská.“¹²⁸ Začátkem 50. let už je jeho chvála Kolárové takřka bezvýhradná; označuje ji za „perlu české scény“¹²⁹, v roli Marie Stuartky podle něj nemá konkurenci ani na německé scéně. V době, kdy úroveň českého divadla podle Mikovce nejvíce klesla a jeho kritiky byly nejostřejší, Kolárová u něj neztrácí na oblibě, naopak ji několikrát lituje, že musí hrát ve špatných kusech. Obdivuje její mistrnost

¹²² Op. cit., s. 265.

¹²³ Op. cit.

¹²⁴ Op. cit., s. 304.

¹²⁵ Op. cit., s. 59.

¹²⁶ Op. cit., s. 82.

¹²⁷ Op. cit., s. 90.

¹²⁸ Op. cit., s. 126.

¹²⁹ Op. cit., s. 130.

a všestranný talent: „*Kdo paní Kolárovou jen v tragických úlohách viděl, nevěřil by, že v ní tolik humoru jest; ona učinila graciózní svou hrou z druhé úlohy skoro mimovolně hlavní v celém kuse.*“¹³⁰ V představení *Makbetha* z roku 1852 upozornil na její inovativní pojetí Lady Makbeth, které se vymyká linii, již vyznačily předchozí představitelky této role, a to přesto, že se s jejím ztvárněním spíše neztotožňuje. Skvělý výkon Kolárové už Mikovec považuje prakticky za samozřejmost: „*Paní Kolárová měla tentokráte úlohu nepatrnou; rozumí se, že ji provedla s rovnou svědomitostí a obezřelostí, jako by to byl úkon hlavní.*“¹³¹

Kolárová nejspíš měla s Mikovcem stejný vkus, co se týče dramatiky. V textu z roku 1853 Mikovec píše, že si pro své benefiční představení vybrala *Othella*, kterého ovšem nebylo možné v rychlosti „důstojně“ nastudovat. Proto zvolila titul *Panošova šelmovství* od Kotzebueho. Její výběr takto komentuje: „*Myslím, že konečně vyjde z módy házetí blátem po starém Kotzebuovi a porovnávati jej s Birch-Pfeifferovou a podobným dramatickým chamradím.*“¹³² Ke své další benefici vybrala Kolárová *Hamleta*, čímž „*dokázala znova dobrý vkus svůj*“.¹³³

Pro představu uvádím několik úryvků z recenzí, které hodnotí výkony Anny Kolárové. Ve stejném duchu se nesou všechny poznámky, které se jí týkají:

„*Z radosti, s kterou obecenstvo miláčka svého přijalo, viděti bylo, jak nerado paní Kolárovou v českých představeních pohřešuje, jichžto první okrasou ona jest.*“¹³⁴

„*Paní Kolárová pojala však nesnadnou tuto úlohu s obvyklou bystrostí ducha a provedla ji se známou svou uměleckou obratností, která se nikdy nemine žádoucího dojmu, poněvadž podporována jest vřelým srdcem.*“¹³⁵

„*Že naše Kolárová ve své vdovičce přerozkošný žánrový obrázek nám podala, rozumí se u této umělkyně samo sebou.*“¹³⁶

¹³⁰ Op. cit., s. 162.

¹³¹ Op. cit., s. 215.

¹³² Op. cit., s. 219.

¹³³ Op. cit., s. 243.

¹³⁴ Op. cit., s. 234.

¹³⁵ Op. cit., s. 263.

V Mikovcově pohledu na Kolára a jeho ženu je tedy patrný rozdíl, zachování objektivity je zpochybnitelné spíš v jejím případě. Protože ale nebyla angažovaná ve sporu Mikovec–Tyl, zaměřují se Tylovi obhájci na Kolára, přestože Mikovcův postoj k němu se zdá být stejný jako k ostatním hercům.

4.4 Scéna, kostýmy

V 50. letech byly v oblibě různé bombastické scénické efekty, které ovšem zdaleka nebyly technicky dokonalé a jejich selhání tak Mikovcovi nabízela mnoho příležitostí k ironickým glosám: „*místo silného kouře, kterýžto se z ní valiti má, vycházel tenounký proudek, tak asi jako by někdo v jeskyni stál a krejcarové cigáro tam kouřil.*“¹³⁷ Navíc herci neuměli s těmito efektními prvky spolupracovat, jak dokládají Mikovcovy úsměvné poznámky: „*Ku konci kusu vadil chatrně uspořádaný požár chalupy, bylť to věru směšný pohled, když ta prkna s hořící smolou padala a statisté při tom stáli jako pařezy bez pohybu, bez leknutí! A jeden docela, o kterého by takové prkno skoro bylo zavadilo, ani se nehnul, jen flegmaticky do kulisy kývnul, načež ono prkno hodnou chvíli v povětří uvízlo, a když pan statista odléztí ráčil, zase zvolna k zemi se uklonilo.*“¹³⁸; „*anebo hrom dobře neslyšel náповědu, že onen tak příliš časně ho slyšel, a tento tak příliš pozdě se ozýval. ‚To je strašlivý třeskot!‘ praví hradní, a milý třeskot nato zaburácel, z outrpnosti, aby hradního ve lži nenechal. Později se na hradního hrom ale předce dopálil, a když hradní zabědoval: ‚Pane Bože, to byla zas rána!‘, nechal jej hrom na holičkách, neozval se ani před zabědováním ani po zabědování*“.¹³⁹

Mikovec byl vyhlášený elegant se smyslem pro módu, což se dá vyčíst i z jeho hodnocení divadelních kostýmů: „*U pana Graua obdivovali jsme salonní oblek, v kterém se co prezident a excelence objevil: modrý špičatý frak s žlutými knoflíky (!), červená vesta (!!) a maltánský kříž s brilianty na čepcové pentli okolo hrdla (!).*“¹⁴⁰ Kostým má také odpovídat nejen době, ve které se drama odehrává, ale i tomu, jak je popisován ve scénických

¹³⁶ Op. cit., s. 327.

¹³⁷ Op. cit., s. 169.

¹³⁸ Op. cit., s. 184.

¹³⁹ Op. cit., s. 190.

¹⁴⁰ Op. cit., s. 255.

poznámkách. Kromě kostýmů se zajímal i o líčení, a to nejen z estetické, ale i praktické stránky, jak můžeme vidět v následující poznámce, kde začátečníka Chramostského upozorňuje, „aby si uměním toaletním zdokonaloval zevnějšek svůj na divadle, hlavně ale při líčení tváře na zřeteli měl, že osvětlení plynem docela jiný způsob líčení požaduje než osvětlení olejem.“¹⁴¹

4.5 Divadelní praxe a poměry na české scéně

Mikovec začátkem 50. let již téměř rezignoval na recenzování českého divadla. Jak píše, „není mrzutější povinnosti českého žurnalisty než psát o českém divadle“, je to podle něj „práce smutná a bolestná“.¹⁴² Z jeho textů ale lze dobře vyčíst, jaké poměry na naší scéně v té době panovaly. Kromě vyhrazených svátečních odpolední se česky hrálo jen výjimečně – v případě, že se z nějakého důvodu nemohlo hrát německy; dramaturg Tyl s režisérem Chauerem pak museli narychlo nazkoušet nějakou hru v češtině. K nastudování neměli mnoho času, proto volili starší kusy, které už herci znali, ale po obvykle jen jedné zkoušce výsledek nemohl být valný, nehledě na to, že čeští herci nevěnovali příliš času tomu, aby se texty důkladně naučili („Výčitku, že čeští herci úlohy své dobře neuměli, dáme co nejdříve stereotypovat.“¹⁴³), suflér byl naprosto nepostradatelný („takže se každý lidumil již skoro obávati musí, že náš dobrý nápověda souchotiny dostane“¹⁴⁴). Schopnosti českého ansámblu byly zřejmě často vylepšovány pomocnými silami z německého souboru; tuto výpomoc Mikovec většinou vítá, ačkoli němečtí herci měli samozřejmě potíže s češtinou. O to více pak Mikovec oceňuje toho umělce, který dokáže česky srozumitelně vyslovovat.

Jedna z kritik dokládá oblíbenost Tylovy a Škroupovy písně *Kde domov můj*, kterou zpěvák Strakatý vložil do opery *Dráteník*. K tomu Mikovec poznamenává: „avšak přáli bychom, aby tuto píseň budoucně nahradil jinou, méně známou, neboť znárodnělé *Kde domov můj* nehodí se dle našeho zdání do této zpěvohry.“¹⁴⁵ Vkládání písní do oper i činoher zřejmě

¹⁴¹ Op. cit., s. 189.

¹⁴² Op. cit., s. 149. Z této poznámky je mimochodem jasně patrné, ke které národní příslušnosti se Mikovec hlásil.

¹⁴³ Op. cit., s. 150.

¹⁴⁴ Op. cit., s. 158.

¹⁴⁵ Op. cit., s. 306.

nebylo příliš neobvyklé, a to hlavně takových, které měly povzbudit a posílit národní uvědomění („*Nejskvělejším jejím momentem byla vložená píseň Česka*“¹⁴⁶).

Jak je z Mikovcových kritik zřejmé, potlesky na otevřené scéně byly obvyklým a častým jevem, stejně tak vyvolávání herců (případně režiséra, kapelníka...) na konci představení. Často se také odehrávaly benefice ve prospěch některého z herců; pro tuto příležitost si sami herci vybírali kus, který se bude hrát, jejich vkus ale zpravidla neodpovídal Mikovcovi. Ve svých textech Mikovec většinou používá pouze výraz „pan beneficiant“, aniž by čtenářům prozradil, o koho se jedná (ovšem ani v případě dramatiků nezmiňuje jejich jména, nebo až v průběhu textu, objevují se také výrazy jako „*Dobře praví onen věhlasný francouzský kritik...*“¹⁴⁷ atp.). Z jeho textů také můžeme soudit, že mnoho věcí měli nejspíš na starosti sami herci, od kostýmů a líčení po pohyb a různé činnosti na jevišti, které možná vymýšleli až během představení – vzhledem k minimálnímu času na přípravu a zkoušení by se nebylo čemu divit. Režisérovi by v tom případě připadla spíše role jakéhosi aranžéra, který má na starosti obsazení a různé technické záležitosti.

V druhé polovině 50. let byl ze stran diváků evidentně velký zájem o nové české hry, divadlo bylo často „přeplněno“, režie se snažila obsazovat role co nejlépe a evidentně se pozvedl i repertoár. Kolem roku 1857 tak v Mikovcových textech ubývá kritiky a sarkasmu. To ovšem neplatí pro česká představení v aréně ve Pštrosce, na jejichž konto Mikovec píše: „*Zdá se skoro, že režisér českých představení pan Chauer za nevývratný cíl sobě vytknul oumyslným sestavením chatrného repertoáru nechť obecnstva v takové míře vzbudit, aby úplné zaniknutí českých představení v aréně žádoucí věci se stalo. Za dva měsíce tři představení, a sice dvě otřelé frašky a jedno z nejslabších dramát starší francouzské školy, toť věru neobyčejná nešetrnost.*“¹⁴⁸ Chauer byl v této době zainteresován víc v německém divadle, o české se příliš nestaral, nechtěl v aréně ani vystupovat a repertoár vybíral nesvědomitě; Mikovec se zde vrací ke kousavému stylu podobnému tomu, jakým před pár lety kritizoval Tyla.

¹⁴⁶ Op. cit., s. 306.

¹⁴⁷ Op. cit., s. 260.

¹⁴⁸ Op. cit., s. 358.

Až v roce 1856 se dovídáme něco bližšího o baletu. Jednak to, že se zde také pořádaly benefice, ovšem také že „*obecenstvo naše vůbec nebaží po baletech a pantomimách.*“¹⁴⁹ Úroveň pražského baletu hodnotí poměrně negativně, a to především dětské balety, což je zarážející, nekonkretizuje totiž důvod, proč k nim má takový odpor: „*Co se tancujících dětí týče, vyznáváme, že raději vidíme opice tancovati než takové děti, byť i sebe obratnější byly a kohokoliv napodobovaly. Takové dětské balety z mnohých ohledů mají množství spravedlivých hlasů proti sobě a díkybohu, již z obyčeje vycházejí.*“¹⁵⁰

Úroveň české opery je vykreslena na několika stranách, které Mikovec věnuje velké události – prvnímu uvedení *Figarovy svatby* v češtině na začátku sezony 1852/53. Podotýká, že minuly časy kvalitního českého operního souboru, který momentálně stojí jen na třech umělcích (Strakatý, Wagnerová, Brava) a proto bylo potřeba pro toto představení soubor doplnit. Volba však podle Mikovce nebyla právě šťastná: „*A koho si pan kapelní mistr k tomu obral? Dvě diletantů a pak onu invalidní zpěvačku, která se vzdor vší protestací již po třetí rok obecenstvu českému vtírá, totiž paní Minkovou.*“¹⁵¹ *Figarova svatba* dopadla podle všeho tragicky: „*„Pražané moji mi rozumějí‘ jest slavná průpověď velkého Mozarta [...] V neděli tato průpověď opět obživla, jenže v jiném smyslu, neb kdo velkého skladatele tehdež ještě poznal, tent’ věru Mozartovi výborně rozuměti musí.*“¹⁵² Mikovec oceňuje zpěváka Bravu, který jako jediný odhadl své síly a odmítl roli Figara, čímž nenese vinu na tomto představení. Kromě výkonů Mikovec kritizuje i překlad E. M. Ujky, svoje připomínky potom shrnuje do radikálního výroku: „*K čemu vlastně takových ‚oper‘ potřebujeme? Odpověď je snadná. Nepotřebujeme, a nepřejeme si jich.*“¹⁵³ Místo marných pokusů o českou operu by uvítal snahu o zlepšení stavu činohry; ta pro něj totiž představuje základ pro vytvoření samostatného českého divadla. Německému obecenstvu, které Figarovu svatbu navštívilo, bylo údajně toto představení pro smích, což samozřejmě myšlenke samostatné české scény nijak nepřidalo. V jednom z dalších textů se o české opeře dočteme, že „*čím méně zpěvu a hudby, tím dokonalejší zpěvohra.*“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Op. cit., s. 305.

¹⁵⁰ Op. cit.

¹⁵¹ Op. cit., s. 205.

¹⁵² Op. cit., s. 206.

¹⁵³ Op. cit., s. 207.

¹⁵⁴ Op. cit., s. 221.

5. Mikovcovy aktivity mimo divadelní kritiku

V roce 1857 přenechal Mikovec divadelní referát v *Lumíru* Vincenci Vávrovi Haštalskému, aby se věnoval už pouze historickým studiím. O rok později vyšel první díl jeho *Starožitností a památek země české*, v roce 1863 byl vydán druhý díl a později byla kniha přeložena do němčiny. Dalším jeho kulturně-historickým dílem jsou *Malerisch-historische Skizzen aus Böhmen* a nejrůznější jeho články o českých dějinách vycházely i v zahraničí.

Na konci 50. let, kdy došlo k uvolnění společenských poměrů, „se Mikovec vrátil k myšlence založit umělecký spolek, který by sdružoval umělce a vědce bez rozdílu národnosti, a vedle vzájemného poznávání a spolupráce by též koordinoval jejich literární a odborné snahy.“¹⁵⁵ Tak vznikl v lednu 1860 spolek českých a německých umělců *Arkadia*, jehož byl Mikovec předsedou; později, po založení *Umělecké besedy*, však převážil její německý ráz. V témže roce Mikovec onemocněl a výrazně omezil svou veřejnou činnost. V roce 1861 ještě zorganizoval velmi rozsáhlou výstavu starého českého umění na Staroměstské radnici, která se stala proslulou i v zahraničí. Na její plánované pokračování ale již nedošlo, jelikož Mikovec o rok později zemřel.

5.1 Historické studie

Ne příliš rozsáhlou, ale obsahově významnou část Mikovcových textů tvoří přehledy z dějin pražského divadla, psané většinou k příležitosti významných událostí. Prvním v řadě těchto textů a zdařilým pokusem o analýzu stavu českého, resp. pražského divadla je článek z roku 1846 nazvaný *Divadlo v Růžové ulici a česká scéna za Stögera*. Text vznikl k příležitosti ukončení dvanáctiletého působení ředitele Stögera ve Stavovském divadle. V úvodu Mikovec stručně hodnotí představení opery Alessandro Stradella, poslední odehrané představení pod Stögerovým vedením. Poté se vrací na začátek jeho kariéry ve Stavovském divadle, oceňuje jeho snahu vyhovět českému publiku zřízením Nové scény a předkládá důvody, proč se tato snaha nesetkala s velkým úspěchem. Česky se hrálo čtyřikrát do týdne, publikum však nebylo ještě zvyklé chodit tak často do divadla, navíc soubor byl nedostačující a divadlo tak rychle ztratilo důvěru diváků. Podle Mikovcových slov se zde „odehrála [...] představení, jež

¹⁵⁵ Petrbock, V. Op. cit., s. 49.

*sestávala z mozaiky jazykových a paměťových chyb.*¹⁵⁶ Podle Mikovce byla problémem neschopnost ředitele, ale i některých členů souboru dorozumět se česky. Vzhledem k mizivému zisku musel Stöger česká představení v Novém divadle zrušit a pokračovat pouze v zavedených nedělních hrách ve Stavovském; měl k tomu dobré důvody, které Mikovec akceptuje a vnímá tuto skutečnost realisticky, nikoli jako národnostní konflikt. Přes střízlivou a odůvodněnou kritiku dokáže Mikovec ocenit Stögerovy zásluhy a snahu a jeho působení doporučuje jako inspiraci novým divadelním činitelům. Za zmínku stojí jeho poznámka o obecenstvu, poukazuje na rozsazení jednotlivých společenských vrstev v hledišti a všímá si obsazenosti sedadel. V tomto článku se výmluvně ukazuje jak Mikovcův přehled o vývoji pražského divadla, které dlouhodobě a především systematicky sleduje, tak jeho schopnost zhodnotit události s odstupem a bez národnostního zaujetí. Dokáže pojmenovat a posoudit všechny aspekty divadelního provozu, od ekonomických přes umělecké až po např. výše zmíněné publikum. Poznamenává, že větší úspěch na české scéně ani nebyl možný: „*Ale při tolika nedostatcích ve vedení, při nepostačující úrovni scény, vzdálenosti od centra a dalších svízelných, k nimž se družily ještě všemožné překážky, se lepší zdar podniku očekávat nedal.*“¹⁵⁷

O šest let později v roce 1852 věnuje Mikovec kratší text příležitosti navrácení Stögera zpět do čela Stavovského divadla (*Nový ředitel Stöger*). Kromě toho, že byla hrána předehra k téže opeře, kterou kdysi Stöger své působení ukončil, se dozvídáme, jak je nyní českým publikem přijímán. Přestože Mikovec neshrnuje jeho působení na poli českého divadla jako příliš úspěšné, dočteme se v přetištěném proslovu Josefa Chouera, „*že nám (Stöger) v srdci žil jak milenec*“ a že „*onen muž se opět vrací k vám, kterýž druhdy, nepoděšen hrozbou, České Thalii postavil chrám.*“¹⁵⁸ Mikovec nechává tento proslov bez komentáře, z jeho textu ovšem lze vyčíst, že české divadlo hledalo naději v komkoli, kdo by se ho mohl ujmout, a v paměti si ze Stögerova předchozího působení uchovalo jen to dobré. Závěrečná poznámka, že německé publikum uvítalo Stögera podstatně chladněji než české, jen potvrzuje, že Češi věřili v progresivní vývoj divadla pod dohledem nového ředitele.

Nejrozsáhlejší přehled historie divadla podal Mikovec v letech 1859 a 1860 v sérii textů pod názvem *K dějinám pražského Stavovského divadla*. Tyto dějiny sepsal opět ke

¹⁵⁶ Mikovec, F. B. Op. cit., s. 97.

¹⁵⁷ Op. cit., s. 99.

¹⁵⁸ Op. cit., s. 186.

speciální příležitosti, tentokrát ke znovuotevření Stavovského divadla po rekonstrukci. Autor začíná ještě před samotným vznikem budovy Stavovského divadla – založením Divadla V Kotcích, a pokračuje přes kopání základů divadla a jeho výstavbu až k přelomu 17. a 18. století. Text není pouhým soupisem dat, naopak autor přidává různé podrobnosti jako rozpočty města či hraběte Nostitze, veřejné protesty proti stavbě i to, že byl v červenci 1781 během stavby „nalezen hrnec se starými českými stříbrnými mincemi. Bohužel se většina z nich dostala mezi vetešníky blízkého tandlerského trhu, jen nepatrný zachráněný zbytek prozkoumal pak učený knihovník Raphael Ungar a prohlásil tyto mince za velmi vzácné kusy z doby českého knížete Bedřicha (1173 – 1189).“¹⁵⁹ Tato informace jistě nebyla nezbytná pro pochopení souvislostí vzniku a vývoje divadla, ovšem dokazuje Mikovcovu vášeň pro historii a historické artefakty, i ostatní detailní okolnosti svědčí o důkladném studiu dobových dokumentů, vyhlášek, nejspíš i kronik, smluv a podobně. Mikovec uvádí do největších podrobností změny ve vedení a personálu divadla, mnohdy včetně míst a dat narození a úmrtí, uvádí předchozí i následující působení zmiňovaných osobností; všechny tyto informace, ač jistě mnohdy pracně získané, však tříští pozornost a odpoutávají od hlavní linie výkladu. Dokáže ovšem pojmenovat důvody několikrát hrozícího bankrotu divadla – byla jimi konkurence v podobě kočovných hereckých společností. V textu se objevují výčty herců, jejich nejznámějších rolí i informace, ve kterém roce byli angažováni. Soupisy však prokládá kuloárními perličkami a klepy, většinou spíše nepodloženými, lze si ale díky nim udělat hrubou představu o herecké praxi: „(Johan Baptista Bergobzoom), měl-li hrát nějakého skutečně zatvrzelého tyrana, vzal si do úst trochu mýdla, aby mu v příhodný moment mohla na rtech vystoupit pěna hněvu a zuřivosti, a sypal si hrách do bot, aby jako Richard III. opravdu přirozeně kulhal.“¹⁶⁰ Ať jsou podobné historky pravdivé či nikoli, Mikovec takové herecké praktiky odsuzuje a považuje za přestupek proti dobrému vkusu. Část textu věnuje autor italské opeře v Praze, která slavila pod vedením Itala Pasquala Bondiniho velké úspěchy. Nezapomene ovšem zmínit, že o její proslulost se značně zasloužil W. A. Mozart, jeho působení v Praze prakticky odvrátilo další hrozící bankrot. Německou činohru sice Bondini řadil na poslední místo mezi všemi produkcemi Stavovského divadla, ovšem prosazovat se začalo divadlo české, byla otevřena dokonce česká scéna – Vlastenské divadlo na Novém městě, která německému divadlu zdatně konkurovala a Bondini nakonec divadlo opustil a předal Karlu Wahrovi. Jak píše Mikovec, „za jeho vedení se v Národním divadle hrálo lépe

¹⁵⁹ Op. cit., s. 372.

¹⁶⁰ Op. cit., s. 374.

než ve Vlastenském, ale Vlastenské divadlo mělo více příznivců, jeho repertoár byl rozmanitější a divadlo velmi obratně vycházelo vstříc vkusu i nevkusy publika.¹⁶¹ Je tedy zřejmé, že bez ohledu na kvalitu produkce byl o česká představení obrovský zájem. Mikovec svědomitě uvádí, na kterém místě Vlastenské divadlo stálo, na která místa se stěhovalo, nezapomíná zmínit, komu budova patřila či patří a vše doplňuje přesnými letopočty. Změť jmen, která se ve vedení obou divadel často střídala, je bez důkladnější znalosti všech okolností často nepřehledná; i v dalších textech je zřetelná autorova snaha nevynechat žádný detail nebo etapu, čímž se ovšem čtení stává obtížnějším. Z postupně klesající úrovně německé činohry Mikovec opět viní ekonomické důvody; kromě Vlastenského divadla totiž v létě do Prahy přijížděla silná konkurence v podobě společnosti Franze Seconda z Drážďan: „Za těchto okolností měl každý podnikatel v oboru německé činohry v Národním divadle neobyčejně obtížné postavení [...] a vysychání příjmů s sebou opakovaně přinášelo ústupky v estetickém ohledu.“¹⁶² Text doplňují mnohé vysvětlivky a poznámky pod čarou, většinou se jedná o doplňující informace o zmíněných osobnostech, které už by v hlavním textu byly skutečně zbytečné a zavádějící, ale Mikovec z ne vždy zřejmých důvodů nepřipustí jejich vynechání (např. v poznámce o životě dirigenta Josefa Strobacha se ve třech větách zmiňuje o jeho sestře, včetně data narození a úmrtí). Odstavec o jednom z ředitelů divadla Johannu Freiherru von Stentzsch je ovšem zařazen z pochopitelných důvodů, s Mikovcem jej spojovala záliba v historii: „Oblíbeným předmětem Stentzschova zájmu byla česká historie; prozkoumal mnoho českých a lužických archivů, sebral množství podkladů k velké práci o Albrechtovi z Valdštejna, jež byla ale jen zčásti dokončena, a zanechal cennou sbírku rukopisů, dokumentů a knih, z nichž některé získalo české muzeum.“¹⁶³ (Zbytek odstavce doplňuje opět jeho stručný životopis). Závěr tohoto článku je strohý, oznamuje pouze, že v roce 1797 převzal vedení Národního divadla rytíř ze Steinsbergu. Mikovec tedy patrně předem počítal s pokračováním tohoto výkladu v dalším ročníku *Lumíru*.

Navázal na něj textem *K dějinám pražského divadla* s podtitulem *Od Steinsberga k Liebichovi*: „V minulém roce jsme přerušili dějiny pražského divadla v okamžiku, kdy Freiherr von Stentzsch odstoupil z jeho vedení, a budeme v nich pokračovat příchodem jeho nástupce.“¹⁶⁴ V poznámkách pod čarou odkazuje k jednotlivým číslům *Lumíru*, ve kterých

¹⁶¹ Op. cit., s. 377.

¹⁶² Op. cit., s. 378.

¹⁶³ Op. cit.

¹⁶⁴ Op. cit., s. 384.

postupně vyšla první část pojednání; pojímá text jako vědeckou práci, kterou je třeba sledovat kontinuálně. V místě, kde mu chybí dostatek informací, které považuje za nezbytné, prosí v poznámce pod čarou čtenáře o spolupráci: „*Ti naši čtenáři, kteří by měli zprávy o Steinsbergově životě, zvláště ale o okolnostech jeho konce, zavázali by si autora tohoto pojednání k poděkování, kdyby je sdělili.*“¹⁶⁵ Autor pokračuje v zavedeném stylu – zabývá se výčtem herců a podrobnostmi z jejich profesního i soukromého života a ozvláštňuje je mnohdy až bulvárními zprávami („*Thám se oženil s němou dcerou divadelního ředitele Heina, již se při prvním porodu vrátila řeč [...]. Později utekla Thámova žena s jedním mladým [...].*“¹⁶⁶). Mikovec se evidentně snažil o seriózní práci, ovšem takové zajímavosti byly pro čtenáře (i pro Mikovce) nejspíš stejně podstatné jako profesní život. K některým ze zmíněných osobností choval navíc Mikovec větší sympatie než k jiným, v jejich případě se může jednat o snahu podat obraz oněch osobností v jejich celistvosti. Ani slovník neodpovídá vždy výkladovému stylu; Mikovec používá fráze jako „*spatřil světlo světa*“ a „*zářil jako hvězda první velikosti*“.¹⁶⁷ Čeština jakožto vědecký jazyk nebyla ještě ustálena, tento beletristický styl ovšem svádí k tomu, číst text jako beletrii, příliš si nevšímat dat a faktů a zabývat se ne tolik podstatnými informacemi. V některých případech podkládá svá tvrzení literaturou a některé autory cituje; především pokud se jedná o stavbu divadla a její organizační a finanční stránku. V těchto částech textu se Mikovec zmiňuje i o smlouvách a právních záležitostech, týkajících se např. způsobu využívání lóží, které si začali v roce 1799 šlechtici kupovat. Opakem Mikovcových typicky dlouhých a podrobných informací o hercích jsou jejich prosté výčty, ve kterých uvádí jen příjmení, případně stručnou informaci do závorky: „*Odtud přišli Liebich, Allram starší (výborný komik), Glockner (získal velkou přízeň, ale záhy zemřel), dále Eßlair, Hampek, Max a Winkes (†1805) a paní Nuthová (zemřela v Praze 18. června 1806).*“¹⁶⁸ Otázkou je, zda příčinou těchto kusých zpráv bylo, že Mikovcovi připadaly nepodstatné, nebo je důvodem nedostatek podkladů. Stejně tak uvádí některá jména zcela bez kontextu; opět nevíme, zda k nim Mikovec pouze více nezjistil, nebo jestli to byla jména známá a tudíž nepotřebovala blíže specifikovat („*Jeho prvním kapelníkem byl Liverati, prvním tanečním mistrem Olivieri.*“¹⁶⁹). Autor nezřídka formuluje větu tak, že s odstupem času působí poněkud směšně; v jeho satirických kritikách je to v pořádku, v těchto

¹⁶⁵ Op. cit., s. 385.

¹⁶⁶ Op. cit., s. 386.

¹⁶⁷ Op. cit., s. 387.

¹⁶⁸ op. cit., s. 389.

¹⁶⁹ Op. cit., s. 390.

výkladových textech působí nepatřičně: „*talentovaný Zimmermann, který Prahu zase brzy opustil a později v severním Německu tak sešel, že už mohl excelovat jen v jediné roli chudého básníka.*“¹⁷⁰ Mikovec ve svých hereckých výčtech uvádí i jména herců, kteří v souboru působili jen krátkou dobu a nijak významně se do dějin pražské činohry nezapsali. Je ale pečlivý a snaží se zprostředkovat vše, co divadelní záznamy obsahují. Kromě osobností působících na pražských scénách na přelomu 18. a 19. století si lze z Mikovcových přehledů dějin udělat poměrně konkrétní obrázek o repertoáru, jelikož uvádí role, ve kterých herci debutovali a ve kterých se nejvíce proslavili. Konec textu je opět stručný a neuzavřený a jako zakončení rozsáhlého pojednání působí komicky: „*Penzionována, s titulem a platem královské komorní pěvkyně, se později vrátila do Prahy, působila jako učitelka zpěvu, a před čtrnácti lety se opět vydala do Drážďan, kde ještě v dobré pohodě žije.*“¹⁷¹ Shrnující závěr zcela chybí, ovšem vzhledem k tomu, že Mikovec ve svém výkladu končí rokem 1807, se lze domýšlet, že měl v plánu další pokračování.

5.2 Nekrology

Významným a patrně i nejznámějším Mikovcovým textem je nekrolog Josefa Kajetána Tyla z roku 1856. Mikovec neměl pro psaní tohoto nekrologu nejlepší pozici, jelikož takřka po celý život patřil mezi Tylovy kritiky. Je však evidentní, že Mikovec jeho zásluhy o české divadlo plně uznává a své dřívější odsudky sice nepopírá, ale s odstupem času je dokáže zohlednit a je mírnější. Mikovec zná o smrti J. K. Tyla až překvapivé podrobnosti. Některé z událostí, které ve svém textu uvádí, byly pokládány za fakt a později přispěly k vytvoření glorioly kolem Tylovy osobnosti. Mezi tyto známé historky patří např. událost, kdy měl Tyl tři dny před svou smrtí posílat posly, aby mu nosili zprávy o tom, jak probíhá představení jeho Strakonického dudáka, nebo zmínka, že při Tylově pohřbu spadl vavřínový věnec pod rakev, takže miláček národa leží na vavřínech: „*Potom vzali herci opět rakev a nesouce ji k hrobu, sto dvacet kroků od hlavního kříže vzdálenému, sotva se mohli množstvím lidu protlačit. Když rakev do hrobu spouštěli, spadl vavřínový věnec, jímž ozdobena byla, pod rakev, takže zvěčnělý spisovatel na vavřínu leží.*“¹⁷²

¹⁷⁰ Op. cit., s. 392.

¹⁷¹ Op. cit., s. 396.

¹⁷² Op. cit., s. 325.

Na několika stranách se Mikovec věnuje Tylovu životu, jak je pro něj typické, se všemi podrobnostmi včetně původu rodičů. Vyhýbá se hodnocení začátků jeho dráhy, ale nezděráhá se prohlásit, že Tyl „*ku hraní [...] méně nadán byl, než ku kterémukoli jinému uměleckému odvětví*“¹⁷³ a „*ze všech četných schopností Tylových byla schopnost k divadelnímu herectví jeho nejslabší*“¹⁷⁴; jeho případná kritika je podána mírně a zaobaleně.

V odstavci, kterým začíná část o Tylově literárním díle, označuje Tyla za „diktátora národní literatury“¹⁷⁵ a oceňuje jeho prospěšnou vlasteneckou činnost v podobě podle Mikovce zaslouženě oblíbených novel. V textu uvádí Tylovy hry v chronologické posloupnosti. Kromě letmého hodnocení uvádí i kde byla hra poprvé hrána resp. otištěna a případně i podrobnosti o okolnostech jejího vzniku a o tom, jak s ní byl sám autor spokojen. Mikovec vyzdvihuje Tylovy zásluhy ještě z jeho působení v Růžové ulici, jsou jimi především „*čištění dialogu a řeči divadelní vůbec a [...] odstraňování zastaralého repertoáru*“¹⁷⁶, ke kterému měl přesto výhrady.

Mikovec se nevyhýbá tématu protitylovské kritiky, kterou zahájil Karel Havlíček Borovský svým článkem o Tylově románu *Poslední Čech* a které se Mikovec aktivně účastnil. Na konto Havlíčkovy kritiky zde píše, že „*ačkoliv velmi mnoho pravdy obsahovala, byla předce ve formě své trochu příkrá*“.¹⁷⁷ Sám Mikovec ale ve svých výpadech proti Tylovi nikdy ostrými slovy nešetřil. Vyčítal mu především jeho dramaturgii ve Stavovském divadle a nezohledňoval argumenty, kterými Tyla jeho stoupenci bránili, tedy především smlouvu s ředitelem divadla, která mu znemožňovala pečlivější výběr kvalitního repertoáru. V nekrologu ale Mikovec tento důvod zmiňuje: „*Smlouvou svou s direktorem byl nový dramaturg vázán ročně jistý počet původních kusů a překladů zhotoviti, což nemohlo jinak, než zvětšiti ještě mělkost jeho divadelního směru*“.¹⁷⁸ Některé z Tylových dramat Mikovec přijímá s uznáním (především *Strakonického dudáka* a *Paličovu dceru*), v případě *Jana Husa* dokáže oddělit úspěch vyvolaný aktuálností a dobovými narážkami od skutečné hodnoty díla. Pochvalně hodnotí Tylovo pozdější působení v kočovné herecké společnosti, pro které měl Tyl podle něj nejlepší předpoklady. V závěru textu se Mikovec vrací k mírně patetickému

¹⁷³ Op. cit., s. 315.

¹⁷⁴ Op. cit., s. 316.

¹⁷⁵ Op. cit., s. 318.

¹⁷⁶ Op. cit., s. 319.

¹⁷⁷ Op. cit., s. 320.

¹⁷⁸ Op. cit., s. 320.

stylu nekrologu a k historkám, které mají dokázat velikost a výjimečnost Tylovy osobnosti: „*V pátek ráno, probudiv se, tázal se: ‚Kolik jest hodin?‘ A když se mu řeklo, že osm, odpověděl: ‚To mám ještě čas!‘ zavřel oči a spal zase. O půl jedné probudiv se, zasténal a usnul na věky.*“¹⁷⁹

Mikovec nepopírá, že byl jedním z největších odpůrců Tylovy činnosti především v době jeho působení ve Stavovském divadle, ani své úsudky nepřehodnocuje. Jak napsal v závěru: „*Slabosti jeho, proti nimž se ozvati často jsme přinuceni bývali, kryje nyní hrob, ale skvělé vlastnosti a znamenité zásluhy jeho věčně žíti budou a vzpomínati jich bude vždycky vděčná vlast.*“¹⁸⁰ Po Tylově smrti se rozpoutala vlna nekritického oslavování jeho osobnosti, která trvala až zhruba do poloviny 20. století, kdy bylo otevřeno téma protitylovské opozice. Svým nekrologem měl Mikovec nejspíš na vytvoření tohoto kultu také jistý podíl.

Další v řadě medailonů patří Václavu Klimentu Klicperovi. Jedná se o dodatek k nekrologu nazvaný *Klicperovy spisy* (1859), který se věnuje pouze jeho literární činnosti, jelikož *Lumír* už dříve otiskl „*poměrně rozsáhlou biografickou skicu zesnulého školního rady Klicpery*“.¹⁸¹ Jak je patrné z Mikovcových kritik, Klicpera patřil mezi jeho oblíbené autory. Kromě výčtu jeho děl se dozvíme i to, že v rámci svého působení na staroměstském gymnáziu Klicpera sepsal pro studenty římské dějiny. To Mikovec nechává bez komentáře, ale v jiných textech se můžeme dočíst, že podobné snahy vždy hodnotí velmi pozitivně. Mikovcova záliba ve výčtech a kompletních informacích se zde zhustila do odstavce, který obsahuje téměř výhradně jen názvy Klicperových děl, následuje seznam překladů a jmen překladatelů. Svůj obdiv (ač ne bezvýhradný) shrnuje Mikovec v následujícím odstavci: „*Většina Klicperových divadelních kusů se vyznačuje originalitou, živou fantazií a velmi pečlivou charakteristikou, snaha o ni však někdy v pozdějších pracích zachází do malicherností. Hlavní přednost spočívá ve velmi šťastném uchopení a z větší části i vtipném zobrazení lidového ducha, v často nedostižné kresbě specificky českých postav, kterou může jiný národní básník těžko překonat. Platí to o Klicperových vážných pracích i komediích.*“¹⁸² Hru *Divotvorný klobouk* Mikovec pokládá za „*prubířský kámen všech vlasteneckých ochotníků*“¹⁸³, drama *Soběslav* dokonce, ač

¹⁷⁹ Op. cit., s. 324.

¹⁸⁰ Op. cit., s. 325.

¹⁸¹ Op. cit., s. 366.

¹⁸² Op. cit., s. 369.

¹⁸³ Op. cit.

velmi opatrně, přirovnává k Shakespearovi. Jak je pro Mikovcovy texty poměrně typické, utne ho náhle bez zakončení. Shrnuje v něm ale vše, co lze vyčíst z jeho dřívějších kritik, a to nezpochybnitelný význam Klicperova díla a Mikovcovy osobní sympatie k němu, ale také to, že v některých případech jeho hry nepřežily svou dobu a již nemají velkou hodnotu, především dramatizované české pověsti a pohádky.

Závěr

Kritická i historiografická činnost Ferdinanda Břetislava Mikovce byla pro české divadlo velmi přínosná z několika důvodů. V první řadě svými požadavky pomáhal utvářet české divadlo v době, kdy se teprve formovalo a počínalo se slohově tříbit; přiklonil se k vývojově progresivnějšímu proudu, který byl ovšem v protikladu k Tylově koncepci. Mikovec jednak vzdělával a vychovával početně i vzdělanostně omezené publikum, svými analýzami her se ho snažil naučit rozpoznat kvalitní repertoár, vysvětloval rozdíly mezi literárními žánry a podobně. Důležité je ale především jeho stylové úsilí, které mělo zásadní význam pro vývoj českého divadla. Jedná se jak o repertoár, který chtěl přiblížit evropské úrovni a vymanit ho z linie lidových frašek pro nenáročné publikum, tak o úroveň inscenování. Svými rozbory Shakespeara zároveň napomáhal české interpretaci jeho postav a i v rovině překladů byl Mikovcův přístup velmi moderní – odmítal překlady překladů, které byly tehdy běžné. Pro nás jsou dnes jeho kritiky cenné z toho důvodu, že podávají podrobné informace o stavu českého divadla poloviny 19. století. Lze z nich vyčíst, jaký byl běžný repertoár konstituující se české scény, herecká úroveň i praxe týkající se kulís či kostýmů; z Mikovcových kritik se český soubor i podmínky jeho fungování jeví jako značně neprofesionální. Jeho představu o českém divadle naplňovala pouze Anna Kolárová, která byla zosobněním tragické heroiny, ale také všestranné, kultivované a profesionální herečky.

Co se týče Mikovce jako historika, jako první ve svých studiích shromáždil velké množství dat a jmen a vytvořil mimo jiné evidenci pohybu herců po německy mluvících zemích. Jeho studie jsou tak zahlceny detaily, což způsobuje obtížnější čtení, ale zároveň svědčí o začínajícím pozitivistickém historismu i o pozici, z jaké Mikovec své studie psal – neměl se nač odkázat a na co navázat. Přes tuto průkopnickou činnost je jeho funkce jako divadelního historika zatím téměř zcela opomíjena.

Mikovcova kritika Josefa Kajetána Tyla v roli dramaturga české scény je často v odborné literatuře odsuzována. Nabízí ale nový pohled na problematiku střetu starého a nového divadelního programu, kde se Tylova praxe jeví jako bránící progresivnímu vývoji českého divadla (ač Tyl samozřejmě zdaleka nepůsobil v ideálních podmínkách). Mikovec se tady projevil jako bytostný kritik takřka šaldovského ražení: prosazoval uměleckou kvalitu a

styl nekompromisně, neomlouval nedostatky nevyspělostí či špatnými poměry. S odstupem času ale Tylovu práci docenil, stejně tak jeho talent jako divadelního, respektive kulturního organizátora a jeho dramatickou práci vyzdvihoval už za jeho života.

Mikovcovi bývá vyčítán jeho ostrý a ironický způsob vyjadřování, ironií a sarkasmem se ale nelišil od předních českých kritiků, jako byli K. Havlíček Borovský, později F. X. Šalda a částečně i J. Neruda. Právě Havlíčkovy kritiky upomínají k Mikovcovým divadelním referátům obsahově, náhledem, ale i formálně; Mikovec tedy ve své době nebyl v tomto pohledu na česká představení sám. Protože ale Havlíček s divadelní kritikou záhy přestal, dá se říct, že Mikovec výrazně spoluformoval v českém prostředí divadelní kritiku jako žánr.

Ještě za Mikovcova života, ale hlavně po jeho smrti se rozpoutal mezi Čechy a Němci spor o to, ke které národnostní skupině vlastně Mikovec patří. Jak píše Václav Petrbok: „*Obě strany, které se pokoušely přivlastnit si Mikovcův odkaz, omlouvaly, respektive vyzdvihovaly tento moment ‚národní konverze‘ zcela podle svých vyhraněných nacionálních představ.*“¹⁸⁴ Německá strana jako důvod jeho příklonu k českému kulturnímu prostředí uvádí snahu prosadit se za každou cenu, což se zdálo být, vzhledem k německé konkurenci, snadnější na českém poli. Vítězslav Hálek má romantičtější zdůvodnění: „*Kdo v Čechách pozná dějiny tyto, nemůže jinak cítiti, než srdcem českým.*“¹⁸⁵ V *Bohemii* v roce 1918 byl zveřejněn názor Otomara Keindla, že Mikovec česky neuměl a svá díla si nechával tajně překládat; s tímto postojem souhlasil i Jakub Arbes: „*Mikovec, pod jehož jménem bylo tištěno mnoho prací po česku, nenapsal ani jediné původní práce v jazyku českém. V pozůstalosti jeho nenalezeno ani jediné původní řádky české.*“¹⁸⁶ V *Národní politice* taktéž z roku 1918 byl tento názor neznámým (českým) autorem vyvracen. Sám Mikovec se tématem národnosti pravděpodobně příliš nezabýval; estetické měřítko stavěl nad národní příslušnost. To byl ve své době velice moderní přístup a možná i důvod jisté rezervovanosti obou stran k jeho osobě i přehlíživého vztahu k jeho dílu, který s drobnými výjimkami panoval takřka do konce 20. století. Přitom lze ale říct, že se jednalo o jednoho z nejvýznamnějších domácích divadelních kritiků, v mnoha ohledech průkopníka, první osobnost, která české, respektive pražské divadlo sledovala soustavně. Prosazoval určitý progresivní program a vlastně se tak podílel na

¹⁸⁴ Petrbok, V. Op. cit., s. 15.

¹⁸⁵ Hálek, V. *Ferdinand B. Mikovec*. Zlatá Praha 1, 1864, s. 90-91. Zde: Petrbok, V. Op. cit., s. 16.

¹⁸⁶ Czesaný, J. A. Š. *Památník českých divadel. Historický nástin vývoje českého divadla*. Praha: nákladem družstva Národního divadla 1891, s. 51.

konstituování a formování českého divadla. Slovy Ljuby Klosové: „Zůstane provždy zásluhou F. B. Mikovce, že moderní divadelní program nejprogresivnějších složek české předrevoluční a revoluční společnosti (které bývají ne zcela přesně nazývány protitylovskou opozicí) přenesl jako jediný přes období bachovského absolutismu do příznivějších časů. Zaštil ho svou všestrannou vzdělaností, svým světoobčanstvím a kulturním rozhledem, svou popularitou v pražské společnosti a v neposlední řadě i autoritou, které se těšil u pražského německého divadla; Neruda tvrdí, že tu byl po léta ,takřka velmocí‘.“¹⁸⁷

¹⁸⁷ Klosová, L. *Divadlo Ferdinanda Břetislava Mikovce*. Op. cit., s. 10.

Seznam literatury

Primární literatura

Mikovec, F. B. *Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2010.

Sekundární literatura

Bajerová, A. Rozmarné povídání o F. B. Mikovci. In: *Z české revoluce 1848*. Praha: F. Topič 1919.

Czesaný, J. A. Š. *Památník českých divadel. Historický nástin vývoje českého divadla*. Praha: nákladem družstva Národního divadla 1891.

Eysselt-Klimpély, K. *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*. Praha: Státní tiskárna 1926.

Híkl, K. *Zásluhy F. B. Mikovce o české divadlo*. Scena 1, 1913 č. 2-3.

Kačer, M. – Otruba, M. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1961.

Klosová, L. *Divadlo Ferdinanda Břetislava Mikovce*. Divadelní revue 5, 1994.

Klosová, L. *Kolárové*. Praha: Orbis 1969.

Máchal, J. *Ferdinand Břetislav Mikovec jako divadelní kritik*. Divadelní list Máje 3, 1906/07, č. 1-6.

Opelík, J. a kolektiv. *Lexikon české literatury. Díl 3*. Praha: Academia 2000.

Petrbok, V. Kdo byl Ferdinand Břetislav Mikovec? In: *Pražská Thálie kolem 1850*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2010.

Smejkal, L. Kolébka a hrob Ferdinanda Břetislava Mikovce. In: *Máchův kraj: Českolipsko*. Praha: Regia 2008.

Přílohy

Kupec benátský (1844)

Shylock, nejvelkolepější divadelní postava žida, představuje pro herce jednu z nejobtížnějších úloh. Náš zdatný Fischer ji šťastně zvládl. V prvních scénách s Bassaniem a Antoniem byl skvělý, již méně se líbila následující scéna s Jessikou. Překvapivě a skutečně velkolepě působil zlom celé hry, rozhovor s přítelem Tubalem; zde pan Fischer daleko předčil má očekávání pojetím i výkonem. Takřka stejně působilo celé čtvrté jednání, ač zde ještě občas zůstal v kůži nedávného Karla Moora. Představitelce Porcie se už méně dařilo vytvořit samostatnou živoucí postavu. Taková herečka, jakou je slečna Amalie Weißbachová, ale hned tak celou roli propadnout nenechá, a tak měla i ona svá skvělá místa, například ve scéně před soudem, v níž bychom sotva našli umělkyni jí rovnou. Výsledný obraz mne ale rozhodně nemohl uspokojit. Pan Fischer byl volán dvakrát, jednou na otevřené scéně, pak na konci čtvrtého dějství, kde se objevil se slečnou Weißbachovou. Z ostatních účinkujících byli zaslouženým potleskem odměněni jen pan Dietz (Gratiano) a pan Kolár (Marocký princ). Antonio páně Ernstův byl pojat výtečně, ale hrán poněkud chladně. Připomenu-li nyní ještě slečnu Wimmerovou (Nerissa), jsem u konce s výčtem všeho byť jen trochu chvályhodného. Že by Bassanio, tak nemůžný, jak nám ho představil pan Wolmany, mohl zvítězit nad všemi soky, je navýsost pochybné. Pan Walter (starý Gobbo) předvedl nepěknou karikaturu, zatímco pan Feismantel (Lancelot) se zejména v posledním dějství až příliš prosazoval na úkor celku. Slečna Blocková, zdá se, přijala roli Jessiky jen vzhledem k indispozici paní Kolárové.

Václav IV., král český (1849)

Nebylo to drama, co jsme dnes odpoledne viděli – nebyla to tragédie, boj tragického hrdiny s osudem, v němž hrdina podlehne – nebyla to hra, v níž hrdina po dlouhém boji konečně výsměšně zvolá: „A přece jsem tě přemohl!“ – nebyla to ani veselohra jako nositelka opačného ideálu. Byla to tragikomedie: tragická, protože v ní dochází k několika povinným vraždám, a komická, protože několik barokních a burleskních figur osvětluje tyto krvavé scény jako bengálský oheň. Abych se vyjádřil jinými slovy, byl to dramatický kaleidoskop, ve kterém pestře zabarvené kameny, náhodně vedle sebe naskládané a vícekrát zpřeházené, dávají barvitě obrazy, jež ale nejsou svázány žádnou dramatickou páskou. Frič sám to nazývá

„malby“, „obrazy“ z doby vlády Václava IV. Dobře. Titul nedělá hru lepší, ostatně, doba takových dramatických obrazů je už pryč. Gil Vicente, Portugalec, napsal sumář božího díla, v němž nám nabízí výtah z *celé bible*. Této mysteriózní komedii ale nikdo přikládá estetickou hodnotu. Frič tak činí; jeho drama zahrnuje celou dobu vlády Václava IV. Naše doba je ale už venku ze středověkých plenek, kdy mystéria, jako ja suma božích děl, byla na denním pořádku. Na druhé straně už překročila i jednostranná pouta aristotelské poetiky, podle níž byl dramatik sešňerován jednotou času, místa a děje tak, že v průběhu 24 hodin – v jedné místnosti nebo jiné nezměněné dekoraci – a s nejvýše pěti jednajícími osobami – musel vyčerpat celý pramen dramatické múzy; přesto ale dnes přece jen respektujeme přísná pravidla jednoty děje, podle nichž určité motivované charaktery uvádějí do pohybu celý scénický aparát a nesou jej dál. Do této kategorie se toto drama nehodí. Bylo by nadbytečné uvádět jeho obsah, protože, jak už bylo řečeno, zahrnuje celou dobu vlády Václava IV. Dovídáme se, že se Václav vrátil ze zajetí, zjišťujeme, že se kochá šprýmy svého nudného dvorního šaška, přihlížíme, jak odmítá prosbu betlémského kazatele Husa, aby udělil Čechům na pražské univerzitě tři hlasy a cizincům pouze jeden, kteroužto prosbu ale plní v návalu dobré nálady naivnímu studentovi, který ho kdysi zachránil ze smrtelného nebezpečí – nakonec vidíme, jak se nad vzdorem české šlechty jako hypochondr utrápí k smrti a konečně po půlhodinovém monologu umírá – na podaný jed. Kromě portrétů z královského prostředí vidíme obraz Husa, Žižky z Trocnova, jezuitského mnicha, mastičkáře, dvorního šaška, studenta, jedné nudné patroly, husitského sboru, české lípy, hromádky popela po upálení Husovi, tance masek - - -, zkrátka, vidíme obrazy, další obrazy a ještě jednou obrazy. Nevidíme ale žádný život, žádný osud, který by zasahoval do lidských událostí, nevidíme ducha světa, jak naslouchá lidem při jejich rozmlouvání a rozhodování.

Žádná charakteristika, žádné motivy, žádná expozice, dispozice, opozice, žádné uzly a katastrofy. Osoby se objevují, neví se proč; osoby mizí, neví se proč; a co spolu vyřídily během svých dialogů – nic než ty dialogy.

Frič není dramatik.

Skalní duch aneb Cesta artézskou studní (1850)

Pod tímto šarlatánským plakátem, který by v dryáčnické okázalosti nepředčila snad ani tlupa kočujících akrobatů, vybrala slečna Rajská starou *Artézskou studni* jako své benefiční představení a divadelní cedule viní pana Tyla z dvojnásobné účasti na tomto nevkusy a ostře odsouzeníhodném přehmatu. Svůj starý estetický hřích, překlad *Artézské studny*, pan Tyl dokonce ještě zvětšil, když přímo pro toto představení prošpikoval špatnou a nesmyslnou frašku triviálními politickými narážkami, jako návnadami pro potlesk snadno vznětlivých galerií. Za tento postup a nové kuplety Tyl zase sklidil chválu. Využíváme této příležitosti k vážnému protestu proti demoralizujícímu proudu frašek, který se k nám zavléká z Vídně, uvádí se do národní literatury prostřednictvím Tylovým (ve svém postavení dramaturga Tyl přece vystupuje především jako bdělý strážce dobrého vkusu) a strhává nejsvětější zájmy do bahna ulice. My však, jako přátelé a příznivci každé jemněji pointované politické satiry a elegantní politické veselohry, se od takových politických uličnictví ve frašce s odporem odvracíme. Pan Tyl by měl, když ne z úcty k obecnstvu, pak v zájmu ochrany vlastního dobrého jména, tuto pochybnou cestu konečně opustit a hledět zas jednou dostat požadavkům nezvratného pokroku. Představení z desátého [listopadu] si nezaslouží, abychom o něm ztráceli mnoho slov.

Unešené kníže (1851)

V neděli dne 22. června ponejprv: *Unešený princ, aneb - - -*, d'as aby si ty aneby českých her pamatoval! [...] Učinili jsme slavné dramaturgii české nedávno předhůzku, že novinky pro arénu váží z kalného pramenu některého zaprášeného koutku divadelního archivu. Onu předhůzku odvoláme brzy, budemeť skoro přinuceni domnívati se, že kusy do české arény zaopatřuje nějaká – stará sýračka; neb kde jinde by se nalézal ten předpotopní originál, kteréhožto překladem nás minulou neděli častovali v letním divadle českém? Myslíme, že sotva více v nějakém poctivém divadelním archivu. Jest to takřka urážka, žádati, aby obecnstvo navštěvovalo představení tak zastaralých a špatných kusů, jako jest *Unešený princ*. Také obsazení první milovnice Liběny pannou Rajskou uráželo nás. Režie snad myslí v nekonečné obezřelosti své, že se jí toto obsazení lehčeji promine proto, že princ, který se do Liběny zamiluje, jest slepý? Ano, ale hluchý není, a chraptivý hlas panny Rajské nebyl věru milost budící! A což ubohé obecnstvo, kteréž ani hluché ani slepé není!! Však kdo ví, skrz

jaké brejle se ti pánové dívají, již rozdávají úlohy – a proti gustu žádný dišputát, neb jak latinář praví: *Quisquis amat ranam, ranam putat esse Dianam*. Slepé kníže představoval pan Šimanovský velmi pilně a živě, a přesvědčil nás, že při bedlivém studování a když si způsobilější chůzi navykne, dobrým a velmi potřebným spoluoudem české společnosti herecké bude. Pan Bíl – však dosti o této nešťastné komedii, o kteréžto jsme beztoho již až příliš mnoho slov nad zásluhu její šířili.

Othello, mouřenín benátský (1857)

Anglický velikán u nás již úplně zdomácněl, výtvary jeho vždy četnější obecnstvo shromažďují. Třeba jsme se v počátku sezony odvážných takých zkoušek strachovali, předce nás velká pilnost, nad očekávání důmyslné pojmání mohutných povah stratfordského básníka a zvláštní uctivost při provozování nad míru upokojily. *Othello* nestál sice na oné výšce jako *Koriolan* a *Hamlet*, zvláště co se souhry týče, avšak i zde převládalo snažení jednotlivců nad méně zdařilým ansámblem. Othello sám je mezi Shakespearovými povahami největší naturalista. Beze vší reflexe prvotním výbuchům hluboké citlivosti se podáváje, vyvinuje se bezprostředně takoruka před očima obecnstva, a katastrofa v posledním jednání nemůže nás překvapiti. Čím více herec zde samostatně tvoří, tím blíže stojí pravdě.

Není pochybnosti, že rozliční národové také rozličně se u vyjevování svých citů, buď si láska, ctižádost aneb žárlivost jich původem, tváří. Proč ale pan Šimanovský znovu Afričana Aldridge až do podrobností napodoboval, je nám téměř nepochopitelné. Snad proto, že je Aldridge toho samého kmene jako Othello? Kdyby herec, který etnografií jen povrchně prostudoval, na divadle veškeré chování zuřivého mouřenína napodobovati chtěl, věru estetický náš cit by zlou pohromu utrpěl. Aldridge jsme vůbec nikdy za hereckou znamenitost neuznávali; schopný ten šarlatán nás pouze v celém svém zjevení a počínání překvapil a odpouštěli jsme pro jednotlivosti rádi dílem hnusnému celku. Taková shovívavost nebyla by však zde na místě. Právě proto, že pan Šimanovský, poddávaje se vlastnímu vnuknutí, ryzého syna afrických pustin velmi dobře a s dostatečnou barvitostí vnitřního hárání představovati by byl dovedl, nemůžeme jeho starostlivou kopii afrického herce nikterak schvalovati. Nehledíce však na toto nescestí, nemůžeme schopnému panu Šimanovskému velkou pilnost a důmyslnou důslednost v tvoření Othella odepřiti. Zjevení jeho bylo pravdivostí svou

překvapující, pohybování dosti ušlechtilé. Že herec ten patrné pokroky činí, leží nabíledni, ba máme i zato, že časem svým i slušným charakterním hercem se stane.

Výborné provedení úloh Jaga a Desdemony od manželů Kolárových je v dějinách českého divadla od dávna již dobře zaznamenáno. Kassio pana Kolára mladšího byl líp pojmut než proveden a Emilie slečny Lipšové v posledním jednání ne dosti ostře kreslena. Pan beneficiant co Roderigo a pan Chauer co Brabancio chvalně celek podporovali. Obecenstvo stopovalo s napnutostí jednotlivé výjevy a volalo vícekrátě pana Šimanovského, pana Kolára a paní Kolárovou.